Von der natur zur kunst

Adolf Saager

LIBRARY

OF

PRINCETON UNIVERSITY

Von der Natur zur Kunst

Ein Wegweiser zu künstlerischem Verständnis, Genuß und Geschmack

von

Adolf Saager

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Von der Natur zur Kunst

Ein Wegweiser zu künstlerischem Verständnis, Genuß und Geschmack

Von Adolf Saager

Buchverlag der „Hilfe" / Berlin-Schöneberg 1911

Digitized by Google

Copyright 1911 by Buchverlag der „Hilfe“ G. m. b. H.
Berlin-Schöneberg

Gedruckt bei Alb. Sayffaerth (Otto Fleck), Berlin-Schöneberg.

Digitized by Google

Vorwort.

Wenn ich auch gezwungen war, in der Einleitung das Wort „Ästhetik" zu gebrauchen, so liegt es mir doch fern, mit diesem Buche den Anspruch auf ein wissenschaftliches Werk erheben zu wollen.

Vor allem sollen meine Ausführungen anregend wirken. Sie sind für alle Naturfreunde und für alle Kunstfreunde geschrieben, denen eine einseitige wissenschaftliche oder künstlerische Betrachtung ihres Lieblingsgebietes nicht genügt, und die das Bedürfnis empfinden, eine einheitliche Anschauung über die Natur und über die Verschmelzung der Natur mit dem Künstlerschaffen: die Kunst zu gewinnen.

Zu diesem Zwecke mußte ich freilich außer der künstlerischen Tätigkeit allerlei andere Gebiete menschlicher Arbeit in den Kreis meiner Betrachtungen hereinziehen.

Gerade dieser Umstand aber veranlaßt mich zu hoffen, daß mein Buch vielleicht auch Künstlern Interessantes bieten möge. Allerdings müssen sie sich darauf gefaßt machen, manches, was für sie Binsenwahrheit ist, in den Kauf zu nehmen. Hoffentlich wird sie darüber der Gedanke hinwegtrösten, daß ich mich vor allem an das große Publikum wende und mich bemüht habe, diesem Publikum den Weg zum Genuß an des Künstlers Werken zu weisen. Dies kann nur geschehen, wenn ich die Grundlagen zum Verständnis meiner Ausführungen selbst liefere, auf die Gefahr hin, manches zu sagen, was einzelnen schon bekannt sein dürfte.

München,
im Herbst 1910.

Der Verfasser.

(RECAP)
6294
799
549526

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	5
Einleitung	7
1. Die Vorbedingungen zum künstlerischen Genuß	11
2. Die Unterschiede künstlerischer und wissenschaftlicher Betrachtung	15
3. Das Wesen des Kunstwerks	19
4. Die künstlerische Betrachtung der Natur	25
5. Von der relativen und der absoluten Schönheit	32
6. Von der Naturwahrheit	39
7. Die Welt der Phantasie	45
8. Der Impressionismus, ein Darstellungsmittel	50
9. Gegenstand und Grenzen der verschiedenen Künste	54
10. Zweckkunst und ihre Einseitigkeiten	60
11. Die freie Kunst und ihre Einseitigkeiten	65
12. Gegenstand und Erscheinung	70
13. Sinnliches und seelisch-sinnliches Schauen. I.	75
14. „ „ „ „ II.	79
15. „ „ „ „ III.	84
16. Sport und Wissenschaft als Hilfsmittel zum seelisch-sinnlichen Schauen	89
17. Die individuelle Entwicklung zum seelisch-sinnlichen Schauen	93
18. Der Künstler als Schöpfer	98
19. Die Bedeutung der Kompositionsgesetze	104
20. Die Nachahmung der Natur	108
21. Malerei und Plastik	113
22. Das Material des Plastikers	117
23. Die nicht-naturdarstellenden Künste (Architektur und Musik)	122
24. Die Bedeutung der physikalisch-psychischen Harmoniegesetze	126
25. Des Menschen Werke, eine künstliche Natur	131
26. Die Nachahmung der natürlichen Stoffe und Dinge	136
27. Formbildner	141
28. Die Verwendung der toten Natur	145
29. Die Verwendung der lebenden Natur	150
30. Von der Anpassung an die Umgebung	155
31. Die künstlichen Werke und die Natur	159
32. Die Zweckmäßigkeit als Schönheitsprinzip	164
33. Das Zweckmäßige und sein Schmuck	169
34. Mode und Kleidung	173
35. Die Entwicklung in den Kunstanschauungen	179

Digitized by Google

Einleitung.

Es gibt Menschen, die von Hause aus für die Schönheit der Natur und der Kunst außerordentlich empfänglich sind und sich in dem weiten Garten der Kunst ruhig ihrem nie fehlgehenden Gefühl anvertrauen können. Auch dem Neuen gegenüber läßt es sie nicht im Stiche.

Aber solche Menschen sind Ausnahmen, Sonntagskinder. Die überwiegende Mehrzahl der Menschen muß ihre Empfänglichkeit und ihr Verständnis für das Schöne langsam heranbilden. Dies geschieht je nach der Veranlagung des einzelnen in verschiedener Weise.

Dem einen — dem Gefühlsmenschen — bereitet die unmittelbare Aufnahme der Kunst, dem anderen — dem Verstandesmenschen — das Verständnis derselben mehr Genuß. Will der erstere nun immer tiefer eindringen in das Gebiet der Schönheit, so braucht er sein Gefühl nur zu vertiefen, verfeinern, veredeln. Der zweite muß sich dazu eine Methode aneignen, um mit ihrer Hilfe Verständnis zu gewinnen; auf diesem Umwege kann er auch zum Genusse kommen, denn das durch die Erfahrung gesammelte Wissen kann mit der Zeit unterbewußt und so Gefühlssache werden. Gewiß ist freilich, daß die letzteren gegen die ersteren stets im Nachteile bleiben werden, aber es wäre übertrieben, zu behaupten, daß sie hoffnungslos vom Genuß des Schönen ausgeschlossen seien.

Beide gehen durch eine Kunstausstellung. Dem ersten gefällt dies und das und jenes, ohne daß er sich Rechenschaft abzulegen brauchte oder oft auch nur vermöchte, warum es Lustgefühle in seinem Innern weckt. Der

Digitized by Google

zweite ist beim Genuß stets auf seinen Verstand angewiesen; ihm gefällt das, wozu er einen Standpunkt hat: dies Bild, weil es handwerklich tüchtig gemalt ist, jenes etwa, weil es den Charakter des dargestellten Gegenstandes gut wiedergibt. Nun kommen aber beide vor ein ganz neuartiges Bild. Dem ersten sagt das Bild nichts, der zweite weiß zu dem Bilde nichts zu sagen. Beide müssen gestehen, daß sie schlechterdings kein Verhältnis zu dieser neuen Art von Kunst haben. Der erste, weil sein Gefühl noch nicht hinreichend ausgebildet und verfeinert ist, um dem Künstler auf sein neuentdecktes oder mit neuem Sinn und neuen Sinnen gesehenes Gebiet folgen zu können. Der zweite, weil unter allen seinen systemlos aufgehäuften Begriffen von Schönheit keiner ist, den er auf das Werk anwenden könnte, und weil ihm ein System fehlt, in das er das Neue einordnen könnte. Dem ersten geht die Weite des Gefühls ab, dem zweiten (der dieses instinktive gefühlsmäßige Genießen überhaupt nicht kennt) eine Übersicht, eine Methode.

Gäbe es also eine Methode — sozusagen eine Wissenschaft von den Gesetzen, die das künstlerische Schaffen und die Aufnahme seiner Erzeugnisse regeln —, so wäre unserem zweiten Betrachter geholfen. Und dem ersten? Sobald wir zugeben, daß sich das künstlerische Gefühl schulen und veredeln, das heißt weiterbilden läßt (und wer von uns, mit Einschluß der Künstler, hätte das nicht schon an sich selbst erfahren?), wird eine solche Schulung auf systematischem Wege leichter sein, als wenn sie dem Zufall überlassen bleibt.

Denn auch das Gefühl für das Schöne steht nicht außerhalb der Logik, außerhalb von Gesetzen. Seitdem Weininger bewiesen hat, daß selbst die Liebe — dieses scheinbar selbstherrlichste der Gefühle — unbewußt Ge-

Digitized by Google

setzen gehorcht; oder: wenn überhaupt in der Kunst sich etwas lernen läßt (was ja durch die gerade in den Blütezeiten bestehenden „Schulen" erwiesen ist), so gibt es auch Schönheitsgesetze, und dann wird auch eine Erkenntnis der Schönheitsgesetze, selbst auf den mit der größten Intuition begabten Gefühlsmenschen, befruchtend wirken. Von diesen Gesetzen handelt die Ästhetik.

Bisher haben die Ästhetiker jene Gesetze, deduktiv von einem Begriffe des Schönen ausgehend, aus den Kunstwerken herausgeholt. Unser heutiges, auf allen Gebieten induktives Denken scheint mir eine andere Betrachtungsweise zu befürworten: nämlich — wie auch der Künstler selbst verfährt —, statt von der Kunst aus, zur Kunst hinzugehen, und zwar den Weg von der Natur zu der Kunst hin.

Bei einigem Überlegen erkennen wir nun, daß dem Menschengeiste in der Natur (im weitesten Sinne) das Sinnreiche und Logische gefällt, weil wir als Menschen (und Teile dieser Natur) denselben Gesetzen gehorchen wie die Natur selbst. Dieses Sinnreiche und Logische gibt sich bei der künstlerischen Betrachtung der Natur durch eine gewisse Ordnung anschaulich zu erkennen; es muß uns daher auch bei der Darstellung der Natur und bei unseren Eingriffen in die Natur leiten: und zwar bei jedem Eingriff, d. h. der Schaffung und Einordnung eines jeden Gegenstandes von Menschenhand, ob er nun vom Künstler oder Kunstgewerbler, vom Ingenieur oder vom Handwerker geschaffen und in die Natur hineingestellt wird. Kennen wir die Gesetze, die die Natur befolgt, und arbeiten wir nach denselben Grundsätzen, dann schaffen wir gewissermaßen eine künstliche Natur, die ebenso sinnreich in ihrer Art sein wird wie die Natur selber. Beide Naturen verbindet dann ein Gemeinsames. So müssen wir dazu gelangen, daß auch unsere

Digitized by Google

Werke jene Notwendigkeit in sich tragen, welche der Natur anhaftet. Und auf diese Weise wird sich eine Einheit der natürlichen mit der künstlichen Welt ergeben, so daß beide aus einem Gusse gebildet, von einer Hand, weil von einem Gesetze gestaltet erscheinen, und daß der Mensch nicht mehr als Zerstörer, sondern als Ausbauender und Vollender auftritt.

Aus diesen Andeutungen ergibt sich auch, daß wir hier vor allem den Bildenden Künsten unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Wir werden daher auch unsere Beispiele zum größten Teil diesen Künsten, besonders der Malerei, entnehmen: Parallelen hierzu in den anderen Künsten werden sich mit Leichtigkeit vom Leser selbst ziehen lassen. Sobald aber Unterschiede im Wesen der verschiedenen Künste auftauchen, so z. B. zwischen Malerei und Plastik oder zwischen naturdarstellenden und nichtnaturdarstellenden Künsten, werden wir sie klar herauszuheben versuchen. Es wird sich dann zeigen, ob — wie wir zunächst einmal voraussetzen — ein Gemeinsames die einzelnen Gattungen verbindet und uns berechtigt, sie alle einschließlich der Poesie und der Musik unter den Sammelbegriff Kunst zu stellen.

Und noch eins: vielleicht in keiner Zeit gab es so viele sich befehdende Richtungen in der Kunst wie gegenwärtig. Wer hat nun recht? Eine? Oder alle? Oder eine mehr als die anderen? Ein Beweis für die Richtigkeit eines Gedankenganges über die Zusammenhänge von Natur und Kunst — das kann man im voraus sagen — wird darin liegen, daß er allen wirklich (nach dem Gefühl zu urteilen) Gutes schaffenden Richtungen gerecht wird.

Von der Natur ausgehen können wir ohne weiteres bei der Betrachtung der Natur und der Verwendung ihrer Erzeugnisse. Bei ihrer Darstellung wird

Digitized by Google

auch das künstlerische Schaffen zu berücksichtigen sein, das ja seinerseits durch Naturgesetze geregelt ist. Wollen wir dabei unserer induktiven Methode treu bleiben, so müssen wir das künstlerische Schaffen vor allem in seiner historisch am weitesten zurückliegenden Erscheinungsform ins Auge fassen, die sich (im Einklang mit dem geistigen Teil des biogenetischen Grundgesetzes) auch in der Entwicklung des Individuums wiederholen wird.

1. Die Vorbedingungen zum künstlerischen Genuß.

Älteste Tierdarstellung. Entstehung derselben. Der Höhlenkünstler. Das Mammut als Feind und Fleischvorrat und als Erscheinung. Künstlerische Betrachtung der Darstellung durch die Zeitgenossen. Befreiung von Furcht und Hoffnung als Vorbedingung für die Darstellung und Betrachtung des Kunstwerks, sowie für die künstlerische Betrachtung der Natur selbst. Befangenheit durch materiellen Schaden oder Nutzen. Naturfreude des Bauers an seinem Blumengärtchen. Immaterielle Beziehungen zwischen Gegenstand und Betrachter — künstlerischer Genuß.

Hinter einer Vitrine des britischen Museums liegt ein Stückchen Elfenbein, auf dem das Abbild eines Mammuts eingeritzt ist. Das unscheinbare Werkchen würde gewiß keiner sonderlichen Aufmerksamkeit wert sein, ginge nicht aus der daneben angebrachten Erläuterung hervor, daß wir auf dem Knochen die *älteste bekannte Tierdarstellung* von Menschenhand vor uns sehen. So aber erweckt die unbeholfene Zeichnung in dem Beschauer eine Szene von eigenartigem Reiz aus den Kindestagen der Menschheit.

In einer düsteren Höhle kauern fröstelnd Weiber und Kinder um eine Feuerstelle, an deren Flammen sie Fleischfetzen von einem frisch erbeuteten Mammut rösten. Hinter

Digitized by Google

ihnen, in verräucherten Dunkelheiten, liegen gleich Holzklötzen die Männer, ermattet vom mühseligen Kampfe gegen das Ungeheuer. Dann und wann regt sich bei denen ums Feuer die halblaute Frage, wie lange wohl der Fleischvorrat reichen möge. Über dem Bilde brütet die graue Sorge und Not, die jenen Zeiten ihren düsteren Charakter verlieh: die Entbehrungen im stillen Widerstand gegen des Wetters Unbilden, die Mühe und Gefahr im Erobern von des Lebens Notdurft, die Erbitterung im Kampfe gegen schwer besiegliche Raubtiere, die Furcht und Scheu vor den feindseligen Geistern, welche Erde, Wasser und Luft unsicher machen.

Abseits aber im Halbdunkel blickt aus einem Berge von Fellen ein verrunzeltes Gesicht hervor. Der Alte hat den nagenden Hunger schon besänftigt. Jetzt schaut er nachdenklich zu den flackernden Flammen hinüber und zu den hüpfenden Schatten, die sie auf die Höhlenwände werfen. Und das Schnarchen der müden Jäger weckt des Alten Erinnerung an die Zeit, bevor ihm eines Mammuts Rüsselschlag den Schenkel zerschmettert hatte, und da er selbst noch auszog mit den anderen, Nahrung zu erlisten und erobern. Und jetzt taucht vor seinem geistigen Auge der Koloß wieder auf, so wie er damals durch das Gehölz brach und in die Grube donnerte, die er mit den Genossen ihm gegraben. Jetzt, nach den vielen Wintern, denkt der Krüppel nicht mehr des Schweißes, der ihm von der Stirne tropfte, als sie die Grube aushoben, noch des Schmerzes, den ihm der Riese geschlagen. Nunmehr sieht er im Geiste das prächtige Tier wieder daherstampfen, mit den mächtigen Hauern, dem hocherhobenen Rüssel und dem brandroten Fell. Er sieht nicht mehr den Feind, noch den Fleischvorrat in dem ungefügen Gesellen, sondern nur mehr eine Erscheinung, die ihm nichts nützen noch anhaben kann. Und nachdenklich

Digitized by Google

nestelt er das Stückchen Elfenbein, das er zum Andenken an den Unglückstag um den Hals trägt, los und versucht mit einem scharfkantigen Steine das Bild dareinzuritzen, das die Erinnerung ihm vor das Auge zauberte ....

Als die Jäger erwachten, ging das Werkchen von Hand zu Hand. Die rohen Gesellen staunten darüber, daß das gewaltige Tier auf dem kleinen Knochen vor ihren Augen wiedererstand, und sie, die draußen nur seine Waffen gefürchtet und sein Fleisch begehrt hatten, sie kamen nun zum ersten Male dazu, seine Körperformen in Muße zu betrachten, frei von Hoffnung und Furcht.

So habe ich mir vor jenem Bildchen im britischen Museum seine Entstehung ausgemalt. Möglich, daß meine Phantasie nicht den wahren Hergang getroffen hat, möglich, daß der Höhlenkünstler nicht ein Invalide gewesen: gewiß ist aber, daß er imstande war, den Riesen nicht als gefährlichen Feind, noch als willkommene Nahrung, sondern als eine Erscheinung zu fassen, so wie sie sich seinen Augen darbot. Sicherlich war er im Vollbesitze seiner geistigen Freiheit dem gewaltigen Tiere gegenüber, als er sein Werkchen schuf. Und es ist anzunehmen, daß sein Bild auch die Genossen instand setzte, das Tier als eine gefühllose und ungefährliche Erscheinung zu betrachten, an der sie nicht ihren Haß ausließen und von der sie sich auch keine kulinarischen Freuden versprachen. Damit aber kamen sie in die Lage, an der Darstellung des Mammuts eine Freude zu haben, deren Quelle nicht in dem Gegenstand selbst entsprang, sondern in der Darstellung des Gegenstandes: eine Freude an dem sichtbaren Wesen des Mammuts, eine Freude, die nicht von der Eßbarkeit oder der Schmackhaftigkeit seines Fleisches erregt wurde, mithin eine, wenn auch bescheidene, so doch rein künstlerische Freude an einem Kunstwerkchen.

Und vielleicht hat auch einer der Jäger, wenn er

Digitized by Google

später im Dickicht versteckt lag und ein Mammut beobachtete, sich von allen materiellen Beziehungen, die ihn mit dem Tiere verbanden, soweit befreit, daß er nun den Riesen in derselben Weise ins Auge fassen konnte, wie er dessen Abbild auf dem Elfenbeintäfelchen betrachtet hatte. Vielleicht. . . . Denn dazu war noch ein weiter Schritt nötig. Auf dem Knochen — das hatte er gesehen und gefühlt — konnte nur ein Bild, nur eine Erscheinung vorhanden sein, aber in dem Tiere selbst nichts anderes als eine Erscheinung zu sehen, in jenen Zeiten, da der Mensch ein Sklave der Natur war — dazu hätte er sich einen Standpunkt außerhalb seiner engen Welt suchen müssen, an die er doch mit tausend Ketten geschmiedet war. . . . Nein, die Möglichkeit, daß der Urjäger den Weg zur künstlerischen Freude an der Natur selbst, seiner grausamen Unterdrückerin, gefunden hat, ist doch sehr gering.

Die Grundbedingung zu einem künstlerischen Verhältnis ist Unabhängigkeit, Freiheit. Der Landmann, dem ein Gewitter seine Saaten vernichtet, wird nimmermehr die Schönheit sehen, die der nicht in Mitleidenschaft gezogene Städter aus dem Kampfestoben am Himmel herausliest. Oder wenn der Bauer durch seinen Wald wandelt und die Eichen und Tannen mit rechnendem Auge betrachtet, sieht er in den Baumgestalten nur die Geldstücke, die er aus ihnen herausschlagen wird, während der Naturfreund in dem Walde immaterielle Vorzüge, Farben und Formen, sein Wesen, seine Erscheinung liebt. Nach Feierabend gelangt aber auch der Bauer zu einem ungetrübten Genuß an einer reinen Erscheinung, wenn er in seinem Blumengärtchen an den Astern und Nelken, die er um ihrer selbst willen pflanzt und hegt, sein Auge labt. Dann hängt weder die Sorge ihren grauen Schleier über die reichen Farben, noch blendet ihm die Hoffnung

Digitized by Google

mit ihren gleißenden Strahlen den Blick. Der Mann freut sich an seinen Blumen, ohne daß der Gedanke an einen Nutzen oder Schaden sich in seinen Genuß mengt; von seinen Pfleglingen trennt ihn eine unsichtbare Schranke, welche anderen als diesen immateriellen Beziehungen verwehrt, an ihn heranzutreten. Diese immateriellen Beziehungen aber vermitteln den künstlerischen Genuß.

2. Die Unterschiede künstlerischer und wissenschaftlicher Betrachtung.

Verschiedene Arten immaterieller Beziehungen von Objekt (Gegenstand) und Subjekt (Betrachter). Beispiel: Verhältnis des Menschen zur Sonne. Materielle und immaterielle Beziehungen. Betrachtung eines Strahls im Spektralapparat. — Betrachtung des Sonnenuntergangs. Freude an Idee und an Bild. Sichtbarkeit der Erscheinung, Unsichtbarkeit der Idee. Beispiel des Gewitters: Tatsachen — Gelehrte, Bild — Künstler: Idee und Schauspiel. Schönheit der Natur. Wahrheit — Schönheit. Schönheit als Verschmelzung der Natur mit der fühlenden Person des Betrachters. Dürer über Kunst und Natur. Unterschied von Kunst und Wissenschaft: Objektivität des Gelehrten — Subjektivität des Künstlers. Erkenntnis von Wahrheit und Schönheit.

Immaterielle, fast möchte ich sagen geisterhafte Beziehungen, an denen sich nur mein von allen Erdensorgen und Erdenhoffnungen befreites Ich laben kann, und wie sie nur von einer Erscheinung ausstrahlen können, ob ich das Bild des Gegenstandes nun in seiner Darstellung sehe oder in der Wirklichkeit, im Gegenstande selber, ob ich also der Kunst oder der Natur gegenüberstehe: auf solchen immateriellen, geisterhaften Beziehungen des Menschen zur Natur beruht die künstlerische Betrachtung, beruhen die Freuden, die diese Betrachtung gebiert.

Entspringen nun aus diesen unsichtbaren Berührungspunkten unseres Ichs mit der Natur bloß künstlerische

Digitized by Google

Freuden? Um uns darüber klar zu werden, wollen wir einen Gegenstand oder Teil der Natur ins Auge fassen, der uns möglichst ferngerückt ist. Dann wird er nicht die schädigenden Einflüsse auf uns ausüben, wie sie die immateriellen Beziehungen des Urmenschen zum Mammut oder des Landmanns zum Gewitter störten. Denken wir also beispielsweise über unser Verhältnis zur Sonne nach.

Trotz der ungeheuren Entfernung, die uns von der Sonne trennt, sind freilich die Genüsse, die sie uns beschert, nicht stets rein geistiger Art. Wenn sie uns zum Beispiel an kalten Tagen recht schön warm anscheint, so verursacht sie uns ein Behagen, das sehr materiellen Ursachen seine Entstehung verdankt: den Wärmestrahlen und ihrer Wirkung auf unsern Körper. Aber diese sind so wenig unzertrennlich von der Sonne, daß uns — im Prinzip — jeder Ofen denselben Genuß mitteilen kann. Man könnte diese Eigenschaft der Sonne dem Geschenke vergleichen, das uns ein lieber Besuch mitbringt. Aber uns interessiert hier der Besucher selbst, nicht sein Geschenk. Und so betrachten wir nun die Sonne als Erscheinung und nicht ihre Wärmestrahlen.

Wenn wir eins ihrer die Erscheinung bildenden Lichtstrählchen in den Spektralapparat leiten und mit seiner Hilfe erkennen, daß in dem unerreichbar fernen Himmelskörper dieselben Elemente sich wiederfinden, aus denen auch unsere Erde zusammengesetzt ist, — oder wenn der glühende Sonnenball mit unbeschreiblicher Farbenpracht im Meere untergeht und die gegenüberliegenden Berge in Purpur kleidet, stehen wir freudig und erfreuen uns des Erschauten rein geistig.

Diese Freuden verdanken ihr Dasein sehr verschiedenen Ursachen. Vor dem Spektralapparat wird unser Geist durch eine Idee erquickt, vor der untergehenden Sonne

Digitized by Google

laben wir uns durch den Gesichtssinn hindurch an einem Bilde. Schön dünkt uns das Bild wie die Idee. Nur fassen wir die Erscheinung durch einen unserer Sinne, während wir die Idee nur durch unseren Gedankenapparat aufnehmen können. Die Erscheinung hat soviel Wirklichkeit, daß wir sie photographieren können, sie ist, auch ohne daß unser Auge sie betrachtet, sichtbar; die Idee ist unsichtbar und existiert nur in unserem Gehirn, denn die beobachtete Tatsache kann ich auch einem Blinden mit dürren Worten erzählen, ohne daß die Größe oder Erfreulichkeit der Idee unter seinem Gebrechen leiden würde.

Der Gelehrte erklärt uns, wenn wir ein anderes Beispiel wählen, ein Gewitter aus elektrischen Gesetzen, er berichtet uns von Reibung, von Wärme, von elektrischer Spannung und Entladung. Das sind die Ursachen für das Gewitter, und diese Ursachen wären dieselben, ob nun nie ein Mensch gelebt hätte oder ob die Wissenschaft so weit vorgeschritten wäre, jeden Blitz vorhersagen zu können mitsamt seiner Stärke, seiner zeitlichen und örtlichen Erscheinung und was alles darüber noch gesagt werden könnte. All das sind Tatsachen, die zu uns keine engere Beziehung haben. All dies zu erfahren, befriedigt unseren Wissensdurst, unseren Drang, mit dem, was um uns vorgeht, bekannt zu werden. Aber ein anderer, anstatt über das Gewitter und seine Ursachen nachzulesen, saugt es durch sein Auge und Ohr in seine Seele hinein. Da kann ihm kein anderer Aug' oder Ohr dafür leihen. Er hat den Blick zum Himmel gerichtet und sieht die vom Blitz durchzuckten Wolken dahinstürmen, er hört den Donner schwer durch das Tal rollen und an den Bergwänden branden, er empfindet diese Erscheinungen als den Ausdruck all der wirksamen Kräfte, von denen ihm der Gelehrte zu erzählen weiß; die Idee des Gelehrten ist

Digitized by Google

für ihn ein Schauspiel geworden; er sieht und erlebt den Kampf zwischen den Elektrizitätsheeren, und je mehr die Elemente wüten und toben, desto wärmer durchflutet seinen Busen das Gefühl: wie schön, wie erhaben ist all das, was hier durch meine Augen — „Augen, meine Fensterlein" — in mein Herz seinen Einzug hält. Das ist der Künstler, oder der die Natur künstlerisch betrachtet. So mißt er das Erschaute an sich selbst, so gießt er von der Schönheit, die in seinem Herzen lagert, über den entfesselten Himmel aus. Hinüber und herüber spinnen sich die Fäden, die ihn mit dem All verbinden, und wie er so das Bild in sich hineintrinkt, verschmilzt auch er mit der Natur in eins zusammen.

Es ist demnach eine müßige Frage, ob die Natur an sich schön sei. Daß Wasser aus Sauerstoff und Wasserstoff besteht, das kann ich jedem beweisen, der mir zuhören will und dessen Denkvermögen normal ist, und er wird es mir auch glauben. Diese Wahrheit bedarf nicht des Menschen Hilfe, um zu sein, und sie wird auch dann noch bestehen, wenn der letzte Mensch sein Auge auf immer geschlossen haben wird. Ein anderes ist es mit der „Schönheit" der Natur. Denn wenn ich auch jemand auf das schöne Blau des Meeres aufmerksam machen kann oder auf die mächtige Musik seines Wellenschlages, so zwingt ihn doch die Logik keineswegs, diese „Schönheit" in der Natur zu fühlen und so zu erkennen: weil die Schönheit erst durch die Verschmelzung der Natur mit der fühlenden Person des Betrachters entsteht.

„Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur", sagt Dürer, „wer sie heraus kann reißen, der hat sie". Aber um die Kunst, die Schönheit „herauszureißen", dazu bedarf es einer Kraft, die dem Menschen seine persönliche, seine individuelle Veranlagung verleiht, während die

Digitized by Google

Wissenschaft, die Wahrheit aus der Natur am sichersten und unverfälschtesten durch Apparate herausgelesen wird, weil diese nicht den fälschenden Einflüssen eines individuellen Gefühls unterworfen sind. Darin unterscheidet sich vor allem die Kunst von der Wissenschaft: der Gelehrte muß bestrebt sein, die Natur objektiv, unabhängig von seinen zufälligen persönlichen Anlagen, von seinem Temperament ins Auge zu fassen. Der Künstler hingegen betrachtet sie im Gegenteil gerade subjektiv, durch seine Veranlagung hindurch, um sie mit Schönheit auszustatten. Das Temperament — ein weiter Begriff! — setzt dem Menschen eine Brille vor die Augen, welche die Schönheit gleich eigenartig gefärbten Gläsern in sich trägt, sobald er sie auf die Natur richtet. Die Wahrheit aber steckt fertig und vollendet in der Natur, um sie zu erkennen, aus der Natur herauszulesen, heißt es mit klaren, von keiner persönlichen Brille getäuschten Augen sie betrachten, mit Augen, die für die Erkenntnis der Wahrheit, d. h. der Tatsachen, am geeignetsten sind, wenn sie in ihrer Gefühllosigkeit einem Apparat, einer ideal konstruierten photographischen Linse gleichkommen.

3. Das Wesen des Kunstwerks.

Definition der Kunst. Beobachtung und Wertung. Beispiele. Seelische Auffassung. Sinnliche Auffassung. Verschiedenheit der dadurch entstandenen Vorstellungsbilder. Umsetzung des Vorstellungsbildes in das reale Kunstwerk. Durch die Darstellungsmittel erzeugte Variationen; ihre Notwendigkeit. Vielerlei künstlerische, eine wissenschaftliche Darstellung. Faktoren des Kunstwerks. Wirklichkeitsbild, subjektive Erscheinung, Vorstellungsbild, reales Kunstwerk. Verhältnis zwischen seelischer und sinnlicher Gestaltung. Unverkünstelte Natur. Symbol und Allegorie. Beispiele. Kirchbach über den Realismus.

Es kann also nur eine einzige Wahrheit geben, wenn wir darunter die Naturgesetze und ihre Wirkungen verstehen, aber es gibt ebensoviele Arten von Schönheit

Digitized by Google

als die Erde empfindende Menschen trägt. Denn die Kunst ist, wie aus unseren Ausführungen über den Unterschied von Wissenschaft und Kunst hervorgeht, zunächst allgemein gesagt, nichts anderes, als Natur, durch ein Temperament gesehen, wobei unter „Temperament" die seelischen und sinnlichen Anlagen des schaffenden Individuums zu verstehen sind. Damit aber haben wir eine Definition von der Kunst entwickelt, die — abgesehen von einer kleinen Einschränkung, von der später die Rede sein wird —, mit der Zolas zusammenfällt, mit einer Begriffsbestimmung also, die aus der modernen Malerei abgeleitet worden ist.

Kunst sei „Natur im weitesten Sinne, durch ein Temperament gesehen". Demnach ist es für den Künstler das erste, sich betrachtend in die Natur zu vertiefen. Wir wollen von einem Beispiel ausgehen. Je besser ich einen schätzenswerten Menschen kenne, desto besser gefällt er mir, und desto mehr Eigenschaften entdecke ich, die mich an ihm interessieren und freuen. Diese Entdeckungen erregen natürlich nicht bei allen Beobachtern dieselben Gefühle. Was ich vielleicht als Mannhaftigkeit und Selbstbewußtsein schätze, das empfindet ein anderer als Stolz und Hochmut. Auch wird jeder wieder andere Eigenschaften für wesentlich halten und ihnen vor anderen den Vorzug geben. Nicht anders ergeht es uns, wenn wir uns in andere Gegenstände der Natur, dieses allumfassenden Gebietes, vertiefen. An einem Pferde beispielsweise, das an irgendeiner Straßenecke steht, sieht jeder wieder etwas anderes, was ihn daran interessiert. Der hat seine helle Freude an dem glänzenden Fell, an den Lichtern und Reflexen und Farben, die darauf spielen, ein zweiter liebt mehr den Wuchs und die plastischen Formen, ein dritter ergötzt sich vornehmlich an der Kraft oder Eleganz, die aus der Stellung des Pferdes spricht. Schon beim bloßen

Digitized by Google

Betrachten eines Gegenstandes durch das Auge verschiedener Betrachter entstehen also die verschiedensten Bilder. Und aus ein und derselben Landschaft erklingen für den einen fröhliche, den zweiten elegische, den dritten feierliche Töne. Dicht hinter der Beobachtung steht demnach schon die Wertung, die seelische Auffassung, die aus dem, was der Gegenstand hergibt, aussondert.

So entsteht durch Verschmelzung des Gegenstandes mit der Seele oder dem Temperament des Betrachters eine neue Einheit: das Vorstellungsbild, als welches er den Gegenstand sieht. Dieses Vorstellungsbild wird aber, so gut wie ein wirkliches Bild, von Formen und Farben gebildet. Somit bringt außerdem auch die individuelle Verschiedenheit der Sinne, die nicht weniger groß ist als etwa die Verschiedenheit der individuellen Gesichtszüge der Beschauer, abermals unterscheidende Züge in das Bild hinein. Und nehmen wir auch den seltenen Fall an, daß zwei Künstler etwa von einer Landschaft dieselbe seelische Auffassung haben sollen, daß beide von den gleichen Einzelheiten darin gleich stark ergriffen werden, so wird doch der eine heller, der andere dunkler, der eine farbiger, der andere trüber sehen. Sollte also selbst die Landschaft bei beiden dieselben Gefühle auslösen, so werden doch ihre Sinne rein physikalisch verschieden sehen, und ihre Vorstellungsbilder, die also zunächst nur auf der Netzhaut ihrer Vorstellung Wirklichkeit haben, sich daher ebenso sehr voneinander unterscheiden, wie ihre Sinne.

Nun aber tritt zu der seelischen und sinnlichen Auffassung des Gegenstandes noch ein drittes, was das Aussehen eines Kunstwerkes bestimmt: die Umsetzung des „Vorstellungsbildes" in das reale Kunstwerk. Der eine greift zum Pinsel, der andere zum Meißel, der dritte zum

Digitized by Google

Zeichenstift, der vierte zur Radiernadel und so weiter. Jedes dieser Darstellungsmittel aber läßt unendlich viele Variationen zu, genau so wie jedes Individuum mit derselben Feder — trotzdem die Schrift in gewissen Charakteren festgesetzt ist — seine eigene Handschrift schreibt, oder genau so wie jedes Individuum bei der Erzählung desselben Ereignisses seine eigenen Worte findet. Auch durch diese Überlegungen kommen wir demnach zu dem Ergebnis, daß zwei Kunstwerke, zwei Darstellungen ein und desselben Gegenstandes, nie und nimmer miteinander übereinstimmen werden. Ja, man kann geradezu sagen, daß es ein Zeichen mangelnden Temperaments und somit mangelnder Künstlerschaft wäre, wenn zwei Künstler zu dem gleichen Ergebnis gelangen würden. So erklärt es sich, warum das Kopieren eines Bildes nicht viel mehr als künstlerische Betätigung zu bezeichnen ist denn das Abschreiben eines Gedichtes, und warum Dilettanten, die mit den Augen ihres Lehrers sehen und seiner Handschrift sich bedienen, noch lange keine Künstler sind. In der Wissenschaft hingegen ergibt sich der Beweis von der Richtigkeit einer Erkenntnis im Gegenteile daraus, daß alle Forscher aus einer Aufgabe die gleiche Lösung entwickeln: nämlich das herausholen, was fertig und vollendet schon darin vorhanden ist, — die Wahrheit. Damit ist aber auch die künstlerische und wissenschaftliche Wahrheit ihrem Wesen nach festgesetzt und zugleich unterschieden.

Ein jedes Kunstwerk entsteht also durch das Zusammenwirken von drei Faktoren, die wir kurz Gegenstand, Auffassung und Technik nennen wollen. Das Wirklichkeitsbild, die objektive und wissenschaftliche Erscheinung — wie ein vollendet funktionierender Apparat, eine ideale photographische Platte sie entwerfen würde — wird vom „Temperament" des Künstlers aufgenommen. Und zwar

Digitized by Google

zunächst durch den sinnlichen Teil seines Temperaments — beim Bild also durch sein Auge —, den wir uns als ein eigenartig gefärbtes Glas vorstellen wollen. Die durch dieses Glas hindurchgegangener subjektive Erscheinung wird nun noch einmal gesiebt: durch die seelischen Beziehungen des Künstlers zum Gegenstande, durch sein Inneres, sein Gemüt, seine Seele oder wie man das bezeichnen mag. Was durch Glas und Sieb des „Temperaments" hindurchgegangen ist, das ergibt das — subjektiv gefärbte und gesiebte — Bild seiner Vorstellung, sein Vorstellungsbild. Dieses einzigartige Bild hält er, mit Hilfe seiner Darstellungsmittel, fest und läßt so sein Vorstellungsbild zum realen Kunstwerk sich verdichten.

Je nach den Anlagen des Künstlers kann das Verhältnis zwischen dem Färbungsgrad seiner sinnlichen Brille zu der Maschenweite seines seelischen Siebes ganz verschieden sein; je nachdem kann er den äußerlichen oder den innerlichen, den sinnlichen oder den durch sinnliche Mittel geoffenbarten seelischen Eigenschaften der Natur mehr Reiz und Bedeutung abgewinnen. Aber auf jeden Fall spricht aus seinem Werke — in dem wir Laien die Natur mit den Augen des Künstlers sehen — die Stimmung zu uns, die den Künstler bei der Erschaffung seines Werkes beseelte. Und diese Stimmung bewegt sich bei einem Gemälde beispielsweise zwischen den Extremen eines Farbenrausches und einer beinahe philosophischen oder religiösen Ergriffenheit. Sobald wir uns diese Stimmung zu eigen gemacht haben, erscheint uns die Natur nicht mehr als ein uns fremdes, unbegreifliches und unfaßbares Chaos, sondern als ein einheitlich geordneter Bau; er wurde aus den Elementen errichtet, die das Künstlertemperament und die Natur dafür hergaben, und da wir in diesem Kunstwerk die Natur durch

Digitized by Google

des Künstlers Augen sehen, kommt uns selbst darin eine Stelle als Baustein zu.

Freilich greift uns ein Kunstwerk nur dann ans Herz, wenn seine Stimmung aus der unverkünstelten Natur spricht. Das Temperament darf also der Natur keine Gewalt antun. Aber alle die Künstler, die das Gefühl unserer Zeit als die großen bezeichnet, waren „Realisten": alle „rissen" sie nur die Kunst aus der Natur heraus, ohne die Natur dabei zu beschädigen. Ein Ideal, eine Stimmung, ein Symbol hat die Natur in ihnen auferstehen lassen, aber sie haben der Natur gegenüber Bescheidenheit gezeigt und ihr ein Symbol abgeschmeichelt und nicht eine Allegorie aufgezwungen. In der Allegorie wird der Natur von außen her ein Sinn aufgenötigt, während das Symbol der Sinn ist, der dem Gegenstande entsprießt, wenn ihn der Künstler mit weiser Hand pflegt und besorgt. Ein Beispiel wird dies verdeutlichen: wenn ich in einem Drama die Personen durch Tiere ersetze, die nun menschliche Gefühle zu Wort bringen, so ist das eine Allegorie; ein Symbol können nur dem Tierempfinden entsprechende Worte geben. Ein ebenso unkünstlerisches Mittel wäre, beispielsweise eine Statue der „Macht" nur durch ein beigegebenes Szepter zu charakterisieren und nicht in der Gestalt selbst schon die Macht zum Ausdruck zu bringen. Die Allegorie ist das Werk der Naturverachtung, das Symbol die Frucht des Naturgefühls, gleichviel ob sich das Gefühl mehr den äußeren, sinnlichen, oder mehr den inneren, aber äußerlich sichtbaren, geistigen Eigenschaften der Natur zuwendet, um sie im Kunstwerke zum Ausdruck zu bringen.

Was unter Realismus zu verstehen ist, könnte ich gar nicht besser anschaulich machen, als es W. Kirchbach mit den Worten getan hat: „Michelangelo macht zum Beispiel einen Adonis, der stirbt. Es ist ein Körper,

Digitized by Google

wo mit physiologischer Wahrheit ein individuell physiologisches Prinzip der Natur durchgeführt ist. Da sieht man am Schenkel ein gewisses Maß zwischen adonishafter Zartheit und doch strähniger, entwickelter Muskulatur. Nun, er organisiert bis in die Fingerspitze aus diesem selben Körper, und keiner hat wie er verstanden, daß die Natur meinen Finger ganz genau auf meine Nasenspitze berechnet hat und daß, wenn die Nasenspitze ein wenig anders stünde, womöglich meine Fingernägel um eine Nüance anders sein würden. Also die physiologische, anatomische Identität der Gestalt, das ist die Hauptsache, und auf diesem Wege gelangt man zur Schönheit. Nicht von außen idealisieren, sondern mit vollendeter Kenntnis der Natur ein Individuum organisieren; das macht schöne Kunst."

4. Die künstlerische Betrachtung der Natur.

Künstlerische Freude an der Natur selbst.
Umschaffen. Delacroix über das Umschaffen. Künstlerfreuden auch beim Laien. Schöpferische Tätigkeit. Der Künstler als Führer bei der künstlerischen Naturbetrachtung. Künstler als Entdecker. Neuland. Schönheit nicht an den Stoff gebunden. Sinnliches und seelisches Erfassen der Natur. Weltanschauung aus der Kunst — aus der Natur: Beispiele. Darstellung des Meeres. Kontrolle künstlerischen Neulandes an der Natur. Kunstkenner — Kunstgenießer. Rodin über die Kenntnis der Natur. Kunstverständnis aus Gemäldegalerien. Seine Nachteile. Der Künstler als Schöpfer der Schönheit. Anwendung dieser Schönheit auf die Naturbetrachtung.
Kunstgenuß der Laien.

Im Kunstwerke empfangen wir die Natur erst aus zweiter Hand, indem wir uns bei ihrer Betrachtung hier die Auffassung des Künstlers zu eigen machen. Wenn wir aber der Natur selbst gegenübertreten und eine

Digitized by Google

Freude an ihrer „Schönheit" haben, so gehen wir den gleichen Weg wie der Künstler und schaffen das objektive Bild des Gegenstandes, dem, wie wir noch deutlicher sehen werden, die Eigenschaft der Schönheit nicht innewohnt, in ein „schönes" Vorstellungsbild um. Der Bedeutung, die diesem Umschaffen zukommt, hat Delacroix in den folgenden Sätzen seines Tagebuches Ausdruck verliehen:

„Es ist für den Künstler viel wichtiger, dem Ideale, das er in sich trägt und das ihm eigen ist, nahezukommen, als das vergängliche Ideal, das die Natur darbieten kann, festzuhalten. Gerade darin, daß nur ein bestimmter Mensch und nicht das Gros der Menschen die Natur auf eine ideale Weise sieht, liegt der Beweis, daß seine Phantasie das Schöne hervorbringt, und just, weil er seinem Genie folgt."

Ohne Zweifel ist dieses Umschaffen beim phantasiebegabten Künstler am intensivsten. Aber auch wir Laien sehen, ähnlich wie der Künstler, in jenes objektive Bild, das die Natur bietet, unsere eigene Auffassung hinein, gleichwie wenn wir über die Erscheinung selbst eine Glasscheibe decken würden, auf der unsere Auffassung aufgemalt ist. Der vereinfacht beim Sehen die Farben, jener läßt allerlei in der zufälligen Anordnung des Gegenstandes weg, ein dritter betont, vergrößert etwas, ein vierter gar setzt aus der eigenen Phantasie hinzu und ein fünfter schließlich sieht so — sachlich, wie es andere durch die Brille ihrer Vorurteile, die fast jedem auf der Nase sitzt, gar nicht zu sehen vermögen. Könnte man die Bilder photographieren, als welche verschiedenen Laien derselbe Gegenstand erscheint, so ergäben sich lauter verschiedene Bilder, und wohl nicht eines davon würde mit einer, wenn auch vollendeten, Farbenphotographie des gleichen Sujets übereinstimmen. Also sind wir, freilich unbewußt, schon bei der einfachsten Naturbeschauung

Digitized by Google

schöpferisch tätig. Und das ist ein ganz besonderer Genuß, den die Betrachtung der Natur für uns in Bereitschaft hält: es ist eine Gelegenheit für uns Nichtkünstler, uns künstlerisch und schöpferisch zu betätigen. Bei der Betrachtung von Kunstwerken müssen wir unsere eigene Auffassung schweigen heißen, wenn wir dem Künstler gerecht werden wollen, wir können ihm nur nachschöpfen. Der Natur gegenüber kommt unsere eigene Auffassung aber zu Wort, wir werden selber Künstler und Schöpfer. Schöpferisch tätig sein ist aber eine der größten Genußquellen für den Menschen: denn er hat dabei die angenehme Illusion einer souveränen Machtvollkommenheit, sich dem sonst so unerbittlichen Muß gegenüber als Bändiger und Herrscher aufspielen zu können.

Freilich sind diese Herrschergefühle in Wirklichkeit zum größten Teile Illusionen. Denn wir Laien lassen uns auch dabei ahnungslos vom Künstler führen, dessen Werke mehr oder weniger unterbewußt in unserer Erinnerung abgebildet sind. Aber auch der Künstler sieht nicht bloß mit seinen eigenen Augen in die Welt hinaus, sondern er hat selber ein — je nach seiner Individualität mehr oder weniger scharfes — Glas vor den Augen, an dessen Vollendung die ganze, Jahrhunderte alte Entwicklung des künstlerischen Sehens geschliffen hat. Er sieht beispielsweise perspektivisch richtig und wird sich gar nicht mehr bewußt, daß es Jahrtausende in der Entwicklung der Menschheit gebraucht hat, bis die Gesetze der Perspektive erkannt und zu Vorbedingungen des Sehens wurden. Die Künstler sind Entdecker wie die Gelehrten es sind. Nur machen sie ihre Entdeckungen an der Erscheinung, während die Gelehrten die Dinge selbst erforschen. Die Künstler entdecken an der Natur neue Reize, ob sie ihre Entdeckungen nun an längst von ihren Vorgängern behandelten oder an noch jungfräu-

Digitized by Google

lichen Stoffen machen. Und der beste Beweis dafür, daß die Laien oft nur zu sehr mit den Augen der Künstler sehen, deren Werke sie kennen, liegt darin, daß die Laien von jeher diejenigen Gegenstände aus der Natur, die ihnen die Künstler noch nicht vorgeführt hatten, für „unschön" oder „der Darstellung unwürdig" hielten. Der erste Künstler, der es z. B. wagte, Arbeiter oder Fabrikschlote darzustellen, wurde mit Hohn und Spott überschüttet, bis das liebe Publikum sich die Mühe nahm, die Darstellung aus dem neuen Stoffgebiete näher anzusehen. Dann aber, wenn nicht der Eigensinn den guten Willen hemmte, mußte es zugeben, daß auch — welch Erstaunen! — die neuen Dinge in dieser Darstellung ihre Reize hatten. . . . . Und die Einsichtigeren begannen zu erkennen, daß die Schönheit nicht an den Stoff gebunden ist, daß also die Natur und das Leben in allen ihren Erscheinungsformen schön sein können, ohne daß sie die undefinierbare Eigenschaft der Schönheit an sich schon besitzen.

Wenn wir nun die Entdeckungen ins Auge fassen, mit denen die Künstler die Welt beschenkt haben, die Perspektive, die Reflexe, das Licht, so sehen wir, daß diese Entdeckungen immer sinnlicher Art waren. Sie fanden neue Eigenschaften an der Erscheinung und fanden neue Ausdrucksformen, um das, was auch Nichtkünstler innerlich empfinden konnten und empfanden, in einer Form auszudrücken, die von irgendeinem Sinne aufgenommen werden konnte: durchs Auge bei den bildenden Künsten, durchs Ohr bei der Musik und durch Aug' und Ohr bei der Dichtung. Die sinnliche Auffassung der Natur also holen wir Laien uns unbewußt oder bewußt beim Künstler, das seelische Ergreifen aber müssen wir aus uns selber schöpfen. Haben wir in unserem Geiste keinen Vorrat an Beziehungen zu den Gegenständen oder, all-

Digitized by Google

gemein gesagt, zu der Natur, so wird uns der Maler im besten Fall als Genuß nur eine angenehme Sinnesempfindung vermitteln, die dem Wohllaut eines Akkords im Gegensatz zu einer Dissonanz gleichzustellen ist.

Eine Natur- oder Weltanschauung können wir natürlich aus der Kunst, als einer Darstellung der Natur, auch gewinnen. Allerdings nicht leicht, da jeder Künstler seine eigene Anschauung hat. Darum führt auch der einfachere Weg dazu sicher über die Natur selbst. Dieses seelische Verhältnis zur Natur hat aber nichts mit den Sinnen zu tun: auch ein Taubblinder könnte es im Prinzip gewinnen. Wenn beispielsweise ein Künstler das Meer darstellen will und ihn dessen übermacht über die Schwäche seiner eigenen Kräfte seelisch besonders ergriffen hat, und angenommen, die bisherigen Künstler hätten alle das Meer nur von seiner idyllischen Seite dargestellt, so muß er die Formen und Farben in dem bewegten Meere suchen, die seinem Auge den erregten Zustand des Wassers verraten. Zur Erkenntnis von der Macht des Meeres, diesem seelischen Verhältnis zum Gegenstande, konnten auch andere vor ihm gelangen, ohne Künstler zu sein. Nur hat jetzt die Idee anschaulichen Ausdruck gefunden.

Und angenommen, ein Künstler stelle als erster diese Macht dar, und in seinem Bilde trete sie zum ersten Male dargestellt vor unser Auge, wie wollten wir entscheiden, ob er uns Echtes gibt oder Wertloses, wenn wir seine Darstellung nicht in der Natur, sondern in den Kunstgalerien kontrollieren? Ist der Neuerer ein wahrer Künstler oder ist er ein Bluffer? Was nützen uns alle unsere Kunstkenntnisse, wenn sie sich nicht auf den unvorhergesehenen Fall anwenden lassen? Denn mit der Kunstfertigkeit ist ja das Wesen der Kunst, der durch das Temperament gesehenen Natur, nicht erschöpft.

Digitized by Google

Gewiß, ein Kunstkenner ist nur der, welcher alle Kunst kennt, wie ein Gelehrter nur durch ein gründliches Studium zum Gelehrten wird. Aber haben nicht auch wir Laien unsere Freude an den Ergebnissen der Wissenschaft, ohne Gelehrte zu sein? Künstlerische Genüsse können wir ebenso in der Natur oder Kunst pflücken, ohne Kunstgelehrte zu sein. Allerdings kann uns die Natur nicht lehren, über Reize sinnlicher Art und über technische Schönheiten zu urteilen. Aber sie bewahrt uns vor der falschen Wertschätzung derjenigen „Kunst", die die Natur geringschätzig behandelt, sie ist uns ein untrüglicher Wegweiser in dem Irrgarten der Kunst unserer Tage, wo neben gesunden Gewächsen die Giftpflanzen stehen: und daß die darstellende Kunst der Natur unter keinen Umständen Gewalt antun darf, haben wir früher gesehen.

Solche Gedanken haben Rodin zu dem Satze veranlaßt: „Derjenige, der einen Baum vollkommen kennt, die Form jedes Zweiges, die Einzelheiten eines Blattes, sein Aussehen bei jedem Wechsel von Licht und Schatten, derjenige, der die Schönheit einer Frau in all ihren Gebärden und Bewegungen kennt, weiß mehr von Natur und wirklicher Schönheit, als der, der dreimal um die Welt gefahren ist oder die Gemäldegalerien von ganz Europa studiert hat."

Dieser Ausspruch ist sehr wohl berechtigt, denn wer einseitig nur aus den Gemäldegalerien sich sein Kunstverständnis holt, ist allzu gerne geneigt, Neuerungen, Neuentdeckungen von Schönheit abzulehnen, nur weil frühere Meister noch kein Auge dafür hatten. Wer aber die Natur als Kriterium heranzieht und sich durch die neue Art des Sehens hindurch in sie vertieft, mit gutem Willen, mit Fleiß und Bestreben, der wird fähig sein, denjenigen unter den modernen Pfadfindern zu folgen,

Digitized by Google

die wirklich etwas zu sagen haben und nicht über ihre Unfähigkeit durch eine wichtige Geste hinwegzutäuschen suchen. Der unverständige Widerstand, den zum Beispiel die „Impressionisten", die Entdecker des bildenden Lichtes der Natur, bis in die neueste Zeit hinein beim Publikum gefunden haben, wird nur durch den Umstand begreiflich, daß ihre Gegner ein Vorurteil vor den Augen hatten, das sich bei der einseitigen Betrachtung der in dieser Hinsicht bisher unvollkommenen Darstellungen der Natur gebildet hatte, und daß sie die Welt mit Augen sahen, welche ihr Sehvermögen in Büchern und Galerien verloren hatten und nun nicht mehr fähig waren, die Natur vorurteilslos zu betrachten, selbst als die Neuerer ihnen vor das geschwächte Auge ihre Entdeckungen stellten, an denen sie es wieder hätten kräftigen können.

Wir sind uns also klar darüber, daß es eigentlich der Künstler war, der die Natur mit ihrem Reichtum an sinnlich erfaßbarer Schönheit erst ausgestattet hat, indem er die Schlummernde entdeckte, weckte und ans Licht führte. Er ist es, der sie uns gezeigt hat. Wenn wir nun mit des Künstlers Auge neue Gegenstände in der Natur betrachten, die er noch nicht geschildert hat, sind wir in der Lage, auch sie mit seinem Überfluß an Schönheit zu vergolden und uns dann an ihrem Glanze zu erfreuen — so wie es der Künstler selbst tut. Daß wir dabei nicht in den Fehler verfallen, der Natur mit dieser Schönheit eine Maske aufzusetzen: davor muß uns unser seelisches Verhältnis zur Natur behüten, das wir aus dem vertrautem Verkehr mit ihr gewonnen haben. Und mit den Augen, die wir in der Natur gestärkt, treten wir wieder vor des Künstlers Werke: dann wandelt sich das draußen gefundene Edelmetall in ein Schlüsselchen, das uns die Pforten zu dem Saale aufspringen läßt, in dem der Künstler uns mit neuer Schönheit erquickt. Und wir

Digitized by Google

erkennen, daß die Kunst nur den durch die Sinne aufnehmbaren Sinn der Natur und des Lebens darstellt.

Es ist uns Laien nicht vergönnt, dem Künstler gleich die Natur auch darzustellen. Aber wenn wir diesen Sinn der Natur durch unsere Liebe zu ihr erfaßt haben und unsere Sinne unablässig an des Künstlers Werken und in der Natur selbst verfeinern, so dürfen wir wie der Künstler uns an den Gaben künstlerisch erfreuen, die die Natur selbst und ihre Darsteller zu vergeben haben.

5. Von der relativen und absoluten Schönheit.

Schöne und häßliche Tiere.

Schön: Pferd, Kolibri. Häßlich: Kröte, Affe, Giraffe, Wanze. Befangenheit und Unsachlichkeit in solchen Wertungen. Vertiefung. Avenarius über den „scheußlichen Ohrwurm". Die „häßliche" Hyäne. Die „prachtvollen" Löwentigerbastarde. Betrachtung der Natur als Erscheinung, aber nicht losgelöst vom Gegenstande. Darstellung von Arbeitern. Darstellung von Ruinen und Postkutschen: Unberechtigte Anti- und Sympathie. Bedeutung des Gegenstandes. Musik für das Auge. Akustische Gesetze Selbstzweck. Analoga in Plastik und Malerei: Ornament und Teppich. Den akustischen Gesetzen analoge optische Harmonie- und Rhythmusgesetze. Beispiele: Harmonie Orange, Grün, Violett. Rhythmus der Diagonale. Gefahr bei der Anwendung dieser Gesetze in der Naturdarstellung. Anwendung bei Kompositionen als Mittel zur Wirkung. Absolute Schönheit als Vorbedingung künstlerischen Sehens. Natur von inneren Gesetzen gestaltet. Rolle des Gegenstandes. Beispiel: Blick auf kultivierte Ebene. Einheit von „Was" und „Wie".

Die Behauptung, Schönheit eigne nicht der Natur selbst, sondern sei eine Eigenschaft, mit der wir sie selber ausstatten, scheint der einfachsten Erfahrung zu widersprechen. Man ist im allgemeinen darüber einig, daß das Pferd oder der Kolibri *schöne*, die Kröte oder der Affe *häßliche* Tiere seien. Der sinnreiche Körperbau

Digitized by Google

des Pferdes, das prachtvolle Federkleid des Kolibris erfreut den Betrachter seelisch und sinnlich. Aber warum vermag dasselbe Individuum sich nicht an den inneren und äußeren Eigenschaften der „häßlichen" Tiere zu ergötzen? Die Kröte fühlt sich feucht und kalt an, der Affe scheint ein Spottbild auf den Menschen zu sein, die Giraffe allen Proportionen zu widersprechen, und die Wanze gar läßt sich die gröbsten Angriffe auf unser Geruchsorgan und leibliches Wohlbehagen zuschulden kommen. Die meisten von uns können diese Tiere nicht ohne Vorurteil, nicht lediglich als Erscheinung betrachten. Die persönlichen Beziehungen zu ihren unangenehmen Eigenschaften trüben die Anschauung. Aber dies ist genau so eine Engherzigkeit, wie wenn ich ein Meisterwerk der Malerei häßlich finden würde, wenn es mir zufällig einmal auf den Fuß fiel, als ich es aufhängen wollte. Eine solche Befangenheit haben wir ja nicht einmal dem Urmenschen zugetraut. Und wenn ich die Giraffe oder den Affen ansehe, darf ich da unsachliche Vergleiche anstellen? Darf ich etwa das Aluminium schelten, weil es wie eine Karikatur auf das Silber aussieht, oder darf ich das Silber verachten, weil das Gold noch edlere Eigenschaften besitzt?

Wenn ich also ein Ding in der Natur häßlich nenne, so liegt der Fehler, in allen diesen Beispielen wenigstens, an mir, indem ich von anderen als immateriellen Beziehungen zu ihm mich beeinflussen lasse, weil ich dem Sujet meiner Betrachtung gegenüber nicht frei bin, oder indem ich in meiner Betrachtung unsachlich verfahre. Solange ich in der freien Natur Aug' in Auge einem Löwen gegenüberstehe, der mich vielleicht im nächsten Augenblick überfallen und zerfleischen wird, bin ich unfähig, seine Schönheit zu bewundern. Aber wäre es nicht lächerlich, aus diesem Grunde den Löwen unschön zu nennen?

Digitized by Google

Frei von Vorurteilen und mit sachlicher Hingabe müssen wir die Natur betrachten. Dann aber werden wir auch aus dem unscheinbarsten Tierchen und Pflänzchen und Steinchen noch Freuden herausholen, denn jedes Ding hat, wenn auch nicht seinen Zweck, so doch seine Daseinsberechtigung und seinen Sinn. Und je charakteristischer ein Ding in der Natur gestaltet ist, desto mehr verrät es von diesem Sinne.

Avenarius hat einmal erzählt, wie er dem „scheußlichen Ohrwurm" auf den Leib rückte. Er beschloß, sich für seinen Feind zu interessieren. „Wie, das war der scheußliche Ohrwurm? Lupe her! Das war ja erstens mal ein höchst sauberes, zweitens aber auch ein feines Tier. Genauer hingesehn! Glieder so zierlich wie Miniaturinstrumente aus Schildpatt. Und welche Formen! Das raffinierteste moderne Kunsthandwerk war ja Stümperei gegen diese vollendet schöne Modellierung aller Teile, die geradezu wie Idealillustrationen zu unseren höchsten Ansprüchen an Zweckmäßigkeit und Linienreiz erschienen. So dumm, so albern geradezu es mir klang, ich mußte mich fragen: hast du denn überhaupt schon einmal ein als Ganzes und in seinen Teilen edler gebildetes, ein schöneres Tier gesehen? . . . Der Ekel an den Ohrwürmern war der Freude an ihrer Schönheit gewichen. . . ."

Über diese Schönheitsbegriffe ist man im allgemeinen keineswegs einer Meinung. Einer unserer trefflichsten naturwissenschaftlichen Schriftsteller erteilt, im Einklang mit einem anderen Zoologen, der Hyäne, die er selbst in der Natur öfters beobachtet hat, „den Preis der Häßlichkeit". Gleich darauf entwirft er ein packendes Bild „all der widerwärtigen Eigenschaften" dieses Tieres, die diesem den Charakter eines „Satans in Tiergestalt" verleihen. Aus dem Bilde geht hervor, daß alle diese Eigenschaften in geradezu wunderbarer Weise

Digitized by Google

ineinandergreifen, einander ergänzen und bestätigen, so daß ein durchaus einheitlicher und ungemein klar ausgesprochener Charakter daraus entsteht; und wenn mir, wie dem Verfasser, persönlich und vom menschlichen Standpunkt aus diese Eigenschaften auch unsympathisch sind, so muß ich doch gestehen, daß gerade diese Einheitlichkeit und Deutlichkeit des Charakters mir die Hyäne nicht häßlich, sondern im Gegenteil, so ungewöhnlich es klingen mag, schön erscheinen läßt. Derselbe Autor nennt die von Hagenbeck gezüchteten Löwentigerbastarde „prachtvoll": ich aber finde diese Tiere im Vergleich zu ihren Eltern recht ausdruckslos und kann mich nur freuen, daß in der freien Natur eine solche Vermischung und dadurch Verwischung des Charakteristischen nicht vorkommt. Die Kenntnis der Natur erschließt uns den Charakter ihrer Geschöpfe, und gerade dieser Charakter der Arten ist es, den wir als sinnreich und ausdrucksvoll auch für schön halten.

Wir sagten, man müsse, um ein Ding in der Natur künstlerisch genießen zu können, es als Erscheinung fassen. Doch bedeutet das nur, sich von den persönlichen Beziehungen zum Gegenstande freimachen, aber keineswegs bloß die Lichtstrahlen, die von einem Gegenstand ausgehen, für sich allein, unbekümmert um den Gegenstand, betrachten, oder gar sich dabei bemühen, den Gegenstand überhaupt mit all seinen inneren Eigenschaften zu vergessen. Es ist noch nicht lange her, daß man den Fehler beging, die Darstellung von Arbeitern unschön zu finden, weil der Schmutz und Schweißgeruch der Arbeit selbst unangenehme Ideenassoziationen im Betrachter ihrer Abbilder auslöste. Oder man ist in den gleichwertigen entgegengesetzten Fehler verfallen, die Darstellung von Ruinen und Postkutschen deshalb schön („romanisch", „pittoresk", „poetisch") zu finden, weil uns bei der Betrachtung dieser

Digitized by Google

Dinge in der Wirklichkeit allerlei angenehme Gedanken überkommen, die nicht von dem sinnlichen Eindruck hervorgerufen werden. Natürlich lag der Fehler einer solchen Betrachtung in der Unfreiheit dem Sujet gegenüber. Empört durch diese unfreie Kunstbetrachtung haben dann einige Ästhetiker verkündet, der *Gegenstand* sei in der Kunst *Nebensache*, und sie wurden nun fälschlich so verstanden, als ob die Kunst überhaupt nicht mit der Naturdarstellung sich beschäftige, sondern lediglich die Wiedergabe der von der Natur ausgehenden und mit dem Sujet in keinem inneren Zusammenhang stehenden, nur auf die Sinne wirkenden physikalischen Eigenschaften — in der Malerei also der Farben —, somit gewissermaßen eine absolute, an kein Sujet gebundene Schönheit zu geben bestrebt sei. Das aber hieße die Natur lediglich als eine Zusammenstellung von Farben, als einen farbigen Teppich einschätzen, wobei es ganz gleichgültig bliebe, *was* diese Flecken vorstellen. Es hieße, das Wie von dem Was ablösen, gerade so, wie wenn man eine Kartoffel schälen oder eine Schlange abhäuten würde und nun behauptete, die Schale sei eine Kartoffel und die Haut eine Schlange. Die für das Auge erfaßbare Schönheit der Natur läge dann allein in der Anordnung der Farben auf der Oberfläche des Gegenstandes. Da diese Anordnung sich nur im Hinblick auf das innere Wesen des Gegenstandes als Ordnung offenbart, vom Gegenstand losgelöst aber höchst zufällig aneinandergereiht erscheint, so dürfte man eine solche Darstellung nicht einmal als Musik für das Auge bezeichnen. Die eigentliche Musik als (mit Ausnahme der Programmusik) *nicht* darstellende Kunst unterliegt anderen Gesetzen. Ihre Klänge sind nur nach künstlichen Gesetzen geordnet, und aus ihrer Anordnung spricht ein Sinn, eine Stimmung, die an das Gefühl sich wendet und aus der man sie als

Digitized by Google

traurig oder lustig, als träumerisch, feierlich und dergleichen empfindet. Ihre Sinnlichkeit ist Selbstzweck. In der Plastik und in der Malerei gibt es etwas Analoges: das Ornament und den Teppich, die auch nichts Bestimmtes darstellen, in Farben und Linien daher auch nur nach Kunstgesetzen geordnet sind, und so eine gewisse Stimmung ausatmen. In den naturdarstellenden Künsten aber müßte der Natur, wenn sie nur gewissermaßen als musikalisches Thema verwendet und nach den fürs Auge bestehenden Harmonie- und Rhythmusgesetzen geordnet werden sollte, in den meisten Fällen Gewalt geschehen. Ein Beispiel wird diese Sätze klarer machen. Es gibt gewisse Farbenzusammenstellungen, die wir als Akkorde bezeichnen, weil sie erfahrungsgemäß dem Auge besonders wohltun, so zum Beispiel Orange, Grün und Violett — ein Gesetz, das den Harmoniegesetzen in der Musik entspricht. Nun wollen wir annehmen, ein Maler stelle eine Landschaft dar, in der orange und grüne Töne vorherrschen. Er wird das Bild zu einer Art Augenmusik gestalten, wenn er in seinem Bilde Violett, etwa durch das Gewand einer Figur, anbringt. Nötigt er aber der Landschaft selbst violette Töne auf, die er in der Natur gar nicht sieht, so stellt er das Harmoniegesetz über die Naturwahrheit, und er tut der Natur Gewalt an. Nicht anders verhält es sich mit den Gesetzen des Rhythmus, wie man sie etwa in der Anordnung der Formen eines Bildes verwenden kann. Wieder denken wir uns eine Landschaft und wählen absichtlich ein Beispiel, das sich durch seine Übertriebenheit von selbst richtet: der Künstler weiß, daß laut gewissen Gesetzen der Komposition (auf die wir hier nicht näher eingehen können) eine durch die Diagonale des Bildes gehende Linie eine für das Auge angenehme Wirkung ausüben könnte: ihr zuliebe würde er nun einen Baum den Unsinn begehen lassen, statt

Digitized by Google

senkrecht zum Himmel auf, in der Diagonale seines Bildes zu wachsen!

Ein anderes ist es, das Gesetz Orange, Grün und Violett oder das Diagonalengesetz anzuwenden, ohne die Natur gewaltsam umzumodeln: so bei der freien Erfindung von Bildern, die man — in merkwürdiger Übereinstimmung mit der Musik — ebenfalls Komposition nennt. Hier bieten diese Kunstgesetze wertvolle Mittel für die Wirkung und lassen sich durch geschickte Erfindung auch so verwerten, daß diese Kunst nicht gegen die Definition der durch ein Temperament gesehenen Natur verstößt. Gewiß darf der Maler, um den Sinnen Angenehmes zu bieten, nicht gegen Harmonie und Rhythmus verstoßen. Es gibt eine gewisse absolute Schönheit der Farben und Formen genau wie der Töne: unsere Sinne empfinden gewisse Farbenzusammenstellungen als Akkorde, andere als Dissonanzen. Aber beim künstlerischen Betrachten scheiden wir die Farben und Formen, die gegen den Geschmack — das Gefühl für jene Gesetze — verstoßen, instinktiv aus unserem Vorstellungsbilde aus. Dadurch unterscheidet sich das kultivierte Auge von der photographischen Platte. Die Beobachtung dieser Gesetze ist also eine Vorbedingung künstlerischen Sehens, keineswegs Selbstzweck oder letztes Ziel künstlerischen Arbeitens. Wäre es des Künstlers Aufgabe, nur Harmonie und Rhythmus zu geben, so wäre es im höchsten Grade unsinnig von ihm, sich an ein Thema (die Naturgegenstände) zu binden, dessen Formen und Farben nicht von diesen optisch-psychischen Gesetzen gestaltet werden, sondern von Naturgesetzen, welche die sichtbare Oberfläche der Dinge nach deren innerem Wesen formen, ohne auf absolute Schönheitsgesetze Rücksicht zu nehmen.

Wenn wir also nun verlangen, daß die Natur zum Gegenstand einer Darstellung für das Auge werde, so

Digitized by Google

interessiert uns, mit den bezeichneten Einschränkungen und Voraussetzungen, in der Darstellung auch die Natur selbst. Wenn ein Maler von einem hohen Berge herab die Wiesen und Felder und Äcker der Ebene so darstellt, daß der Beschauer nicht erkennen kann, was mit den Farbflecken gegeben werden soll, so löst das Bild keinen Genuß für den Betrachter aus. Rein sinnlich, als einer Art Farbenmusik, können wir ihm keinen oder nur geringen Reiz abgewinnen. Sobald uns aber klar wird — etwa aus einer Andeutung des Vordergrundes, —, daß der Farbenteppich eine bepflanzte Ebene darstellt, bereitet uns das Bild (vorausgesetzt natürlich, daß es gut ist) Freude und Genuß. Die vom Stoffe losgelösten Farben, deren Zusammenstellung keinen Zusammenhang mit den absoluten Schönheitsgesetzen hat, ließen uns kalt, die Einheit von Stoff und Farben, von „Was" und „Wie" erfreut uns, während vielleicht der Stoff an sich, jene Ebene selbst, aus irgendeinem Grunde unangenehme Gefühle in uns auslösen kann.

6. Von der Naturwahrheit.

Kunst als dargestellte Natur, nicht als Natur selbst. Falscher Standpunkt gegenüber der Malerei: Verwechslung des dargestellten Gegenstandes mit dem wirklichen Gegenstand. Einseitiges Interesse an sachlichen Schönheiten: Beispiel. Bedeutung des Gegenstandes. Kenntnis der Natur Voraussetzung: Marées. Naturgetreu — naturwahr. Wandelbarkeit der Naturwahrheit. Beispiele: Teniers — Busch; Snyders — Friese. Trägheit des menschlichen Geistes. Darstellung des Blitzes. Einfluß der Mode bei Baumformen und Porträts. Momentphotographie und ihre Nachteile. Schwierigkeit der Erkenntnis der Naturwahrheit. Geringfügigkeit des Unterscheidenden in der Natur — in Darstellungen. Photographie und Reproduktionskunst. Unwahre Darstellung.

Wenn uns also eine Gegend in der Darstellung gefallen kann, die uns in der Wirklichkeit zuwider ist, wenn

Digitized by Google

unsere Freude durch die Gestalt des schlimmen Ohrwurms erweckt werden kann, der uns als lebendes Tier Ekel einflößt, braucht nicht besonders betont zu werden, daß es sich in der Kunst um die dargestellte Natur und nicht um die Natur selbst handelt. Daher ist es auch ein zweifelhaftes Zeichen von Kunstverständnis, wenn ein Kritiker von einer gemalten Wiese sagt, man fühle bei ihrer Betrachtung ordentlich die Blumen darauf duften, oder die Vögelein zwitschern. Der Maler will keine Düfte oder musikalischen Genüsse mitteilen.

Auch werden oft an der Erscheinung des Gegenstandes einseitig gewisse Eigenschaften besonders ins Auge gefaßt, die zwar in dem Bilde *auch* ausgedrückt sind, die sich aber auch anders als durch ein Bild ausdrücken ließen. Wer beispielsweise an den „Ährenleserinnen" Millets nur sieht, welche Kleidung diese Weiber tragen oder daß in Frankreich die Heuwagen eine andere Form haben als bei uns, oder auch nur die tatsächlichen äußeren Umstände, die auf dem Bilde dargestellt sind, der würde nur für den Gegenstand, nicht für die Darstellung Interesse haben; dem bietet der Gegenstand nur sachliche und keine sinnlichen Schönheiten: nur sein Geist, aber nicht auch sein Auge wird durch das Bild erfreut.

Aber der Umstand, daß diese Betrachter nicht vom Stoffe, vom „Was" loskommen, bietet noch lange keinen Grund zu der Forderung, daß dem Gegenstand in der Kunst keine Bedeutung zukommen solle. Die *Kenntnis der Natur* ist eine Voraussetzung zum Verständnis ihrer Darstellung. Und sogar bei den Werken, die absichtlich möglichst einfache Gegenstände behandeln: wenn Marées beispielsweise, um ein unsachliches Interesse auszuschalten, nur ruhende oder gehende Menschen darstellt, gehört ein an der Natur feingeschultes Auge dazu, den Reiz

in diesen Darstellungen herauszufinden, der nicht zum wenigsten in der paradiesischen Ungezwungenheit dieser so ungemein frei sich bewegenden Menschenkörper zu suchen ist. Nur die Natur lehrt unser Auge darüber urteilen, ob der dargestellte Gegenstand naturwahr wiedergegeben ist. Nicht naturgetreu, aber naturwahr: denn in der treuen Kopie der Natur liegt ebensowenig Wahrheit, als in der Photographie, die meist von einem guten Zeichenstift längst übertroffen wird, wenn dieser von einem scharf beobachtenden und folgerichtig das Unwesentliche zugunsten des Wichtigen ausscheidenden Künstler geführt wird. An den gegenständlichen Vorurteilen, die einen großen Teil der Wände in unseren Museen bedecken, kann man sich darüber keine sichere Belehrung holen. Lernen kann man von ihnen meist nur, daß die Kunst sich in ihrer Entwicklung die Natur, ihr Vorbild, immer genauer ansieht, daß sie sich jeden Fortschritt aus der Natur geholt hat, und daß man zur Verfeinerung seines Kunstverständnisses und damit zur Erhöhung seiner Genüsse weise daran tut, schleunigst aus den langen Sälen in die freie Natur zu entweichen und dort den Blick zu schärfen.

In den Museen aber erkennen wir auch, daß es mit der Naturwahrheit wie mit allen anderen Wahrheiten menschlicher Urteilskraft geht, und daß eine bestimmte Erkenntnis nur jeweils für eine bestimmte Zeit Geltung hat. Um irgendein Beispiel zu geben, wollen wir zwei Tierbilder aus früheren Jahrhunderten betrachten. Teniers der Jüngere hat eine Affenmahlzeit festgehalten. Aber seine schmausenden Affen sind so wenig charakteristisch dargestellt, daß man glauben könnte, es seien als Affen verkleidete Menschen. Wie gut hat dagegen Busch in „Fips dem Affen" das Vierhändige zum Ausdruck gebracht! Oder ein Bild Snyders: „Zwei junge Löwen verfolgen ein Reh". Besonders einer der Löwen

Digitized by Google

zeigt im Springen dieselbe Bewegung wie das Reh. Und man errät aus der Darstellung nicht, wer Verfolger und wer verfolgt ist. In einer bekannten Künstlersteinzeichnung von Friese, „Springender Löwe", hingegen fühlt auch der, der nie einen Löwen gesehen, daß im nächsten Augenblick das furchtbare Raubtier wie eine Bombe in die sinnlos dahinjagenden Antilopen einschlagen wird. Unsere Zeit beobachtet eben die Tierwelt ungemein schärfer, als es frühere Zeiten taten.

Der menschliche Geist ist in dieser Beziehung sehr träge, und es kann noch heute die Behauptung gehört werden, daß frühere Zeiten die Tierwelt besser charakterisiert haben sollen, als die unsere. So schwerfällig heben wir die Augendeckel, wenn wir uns die Augen in den Museen verdorben haben. Wie lange hat man den Blitz als eine Zickzacklinie dargestellt! Die Linie des Blitzes, wie sie einen Augenblick lang auf der Netzhaut haftet, ist indes deutlich wellig geschlängelt. Bedurfte es denn wirklich der Blitzphotographien, um das zu erkennen? Und ohne es zu merken, folgt der menschliche Geist, trotz seiner vermeintlichen Unbestechbarkeit, willig auch der Mode: die schlanken, luftigen Bäume des fünfzehnten Jahrhunderts, die Erlen ähneln, finden wir auf beinahe allen Bildern jener Zeit wieder, genau wie die knorrigen, abenteuerlich verwachsenen Eichen des siebzehnten Jahrhunderts. Man kann diese Mode noch mit dem Umstand entschuldigen, daß jene Zeiten eben gewisse Baumformen anderen vorzogen. Aber ist es nicht ein Verstoß gegen die Naturwahrheit, wenn man den Porträts in der früheren deutschen Kunst die langen Modefinger, im Barock verdrehte Leiber, im Rokoko, wie es auch Beardsley liebte, im Verhältnis viel zu kleine Köpfe aufnötigte?

Oberflächliche Beobachtung, neben der Mode der Hauptfeind der Naturwahrheit, drohte auch in neuester

Digitized by Google

Zeit wieder in die Kunst einzuziehen: in Gestalt der Momentphotographie. Man bedachte nicht, als man kritiklos ihre „Entdeckungen" für die Kunst nutzbar machen wollte, daß eine Wahrheit auch im Bilde nicht in der kurzen Zeitspanne eines Augenblicks erkannt werden kann.

Um ein gutes Porträt zu malen, genügt nicht, das Gesicht eines Menschen nur den Moment ins Auge zu fassen, den die Platte zur Belichtung braucht. In diesem Augenblicke kann der Betreffende eine Fratze schneiden, die seine Züge entstellt. Die Natur zeigt überall in gewissen Momenten Grimassen: es gibt höchst unwahrscheinliche Beleuchtungen, die eine Landschaft völlig ihres Charakters berauben, es gibt in der ganzen lebenden Natur Bewegungen, die von der vorhergehenden und darauffolgenden losgelöst sinnwidrig erscheinen, wie ein aus einer Rede willkürlich herausgerissener Satz einen völlig falschen Sinn ergeben kann. Jeder kennt die seltsam steifen Bewegungen, welche die Momentphotographie schon bisweilen den Rennpferden angedichtet hat, und wo die zierlichen Beine der eleganten Tiere in ihren Gelenken festgeschraubt erscheinen. Also wiederum: wer die Natur darstellen will, muß sie kennen, und wer sie erkennen will, der muß sich Zeit nehmen und mit Bestreben in sie vertiefen: erst dann kann er ihre Wahrheit erfassen und darstellen!

Diese Wahrheit zu erfassen, den Blick dafür zu schärfen, ist nicht leicht. So liegt das Bestimmende sehr oft in ganz geringfügigen Merkmalen, wie jeder bei der Beobachtung der Natur selbst erfährt. Wie schwierig ist es zum Beispiel für den Anfänger, eßbare Pilze trotz genauen Beschauens von ähnlichen giftigen Arten zu unterscheiden! Der Geübtere dagegen kann seine Entscheidung schon auf einen flüchtigen Blick hin, oft sogar aus einiger Entfernung, treffen. Geübter ist also, wer

Digitized by Google

das Wesentliche, Charakteristische, Typische erfaßt hat und ohne langes Überlegen sofort, fast gefühlsmäßig herausfindet. Nicht weniger Übung erfordert die Unterscheidung einer guten von einer schlechten Darstellung desselben Gegenstandes. Man versuche nur eine einfache, kleine, gute Porträtzeichnung durchzupausen, und man wird staunend erkennen, daß Bruchteile von Millimetern in der Verschiebung einer einzigen Linie des Bildes seinen ganzen Charakter verwischen können. Kein Wunder daher, daß Zeichner, die ihre Kunst nicht in ganz hervorragendem Maße beherrschen, bei der Übertragung eines Originals sehr leicht einen Teil seines Wertes vernichten können. Die Verwendung der Photographie für die Reproduktionskunst bedeutet aus diesem Grunde einen Fortschritt, der gar nicht überschätzt werden kann. Und es kann heutigentags nicht genug vor einer nicht mechanischen Übertragung bildlicher Darstellungen gewarnt werden. Ja sogar eine uncharakteristische Momentphotographie irgendeines Gegenstandes aus der Natur ist immer noch zuverlässiger, immer noch mehr Dokument, als eine Darstellung desselben durch einen Zeichner, dem das Vermögen scharfer Naturbeobachtung oder die Fähigkeit abgeht, eine an sich richtige Beobachtung in eine entsprechende Darstellung zu übertragen.

Digitized by Google

7. Die Welt der Phantasie.

Phantasiegebilde und Traumgestalten. Bedeutung des Traumes. Zusammenhang des Traumes mit der Zeit. Entdeckungen der Naturwissenschaften und Erfindungen der Technik im Vergleich zu Phantasiegebilden früherer Zeiten. Mikroskop, Tiefseeforschung, Paläontologie, Flugtechnik, Elektrizität, Chemie, Astronomie, Biologie. Gesetze für die Phantasie. Böcklin und die Engelsgestalt — Th. Th. Heines Engel. Grünewalds „Versuchung des hl. Antonius" — Kubin. Berechtigung der Phantasiegestalten: Böcklins Meerwesen, Angriffe und Verteidigung. Vermengung von Traumland und Wirklichkeit. Wellblechhütten und Urwald, Luftschiffe über Großstädten. Guillaumes „Amour profond". Gegner der Phantasiekunst: Phantasiearmut. Bereicherung der Phantasie durch Naturbeobachtung.

Von der Darstellung der Wirklichkeit muß man indes sorgfältig die von Phantasiegebilden und Traumgestalten trennen. Dieser Darstellung ihre Daseinsberechtigung abzusprechen, wäre aus mehr als einem, aber ganz besonders dem folgenden Grunde sehr unrichtig. Die Kunstwerke geben Erscheinungen. Dabei ist es gleichgültig, von wo diese Erscheinungen herrühren, ob sie Abbilder der Wirklichkeit sind oder ob sie nur in unserer Phantasie Wirklichkeit haben. Es ist von einem scharfen Denker nicht mit Unrecht gesagt worden: wenn wir alle Tage dasselbe träumen, dagegen alle Tage verschiedenes erleben würden, so käme uns schließlich die Wirklichkeit als geträumt, der Traum als gelebt vor. In Wahrheit kann uns unter Umständen ein Traum tiefer berühren als die Wirklichkeit selbst. Somit können die Träume, für unsere inneren Erlebnisse wenigstens, nicht bloß die Bedeutung haben, die ihnen das Sprichwort zuschreibt. Meist ist der Traum eine sehr realistische Erscheinung, die zwar tatsächlich Unmögliches umschließt, aber doch nie soweit ausschweift, daß sie Widersinniges gäbe. Auch hat jede Zeit ihre eigenen Träume: sie bewegen sich innerhalb der Gedankensphäre und Erfahrungswelt der be-

Digitized by Google

treffenden Zeit. Und unsere Zeit besonders wird an wunderbaren Träumen und ungeahnten Phantasieflügen nicht arm sein können, wenn die nüchterne Erfahrung durch die Naturwissenschaften und die Technik Entdeckungen und Neuerungen zu verzeichnen hat, welche die tollsten Phantasiegebilde früherer Zeiten weit hinter sich lassen.

Kein Künstler hat je so mannigfach gestaltete Wesen ersonnen, wie sie uns das Mikroskop im Wassertropfen zeigt oder die Netze des Tiefseeforschers ans Licht ziehen: alle Drachen und Basilisken unserer Vorfahren sind recht harmlose Tierchen im Vergleich mit den Ungeheuern der Vorzeit, die der Paläontologe aus dem Gestein herausklopft; der Techniker hat unsere Träume vom Fliegenkönnen zur Wirklichkeit gemacht; die Elektrizität durcheilt den Raum wie ein Gedanke; der Chemiker vollbringt Schöpfungswunder; der Astronom zeigt uns mehr, als sich die Phantasie auch nur vorzustellen vermag, die Unendlichkeit des Raumes; die Entdeckungen der Biologie — daß sich beispielsweise Menschen- und Schimpansenblut wie das Blut von Esel und Pferd vertragen, welch letztere zur Bastardbildung fähig sind — eröffnen der Phantasie wahre Abgründe des Denkens: erscheinen da nicht die Taten der gestaltenden, der schöpfenden Phantasie auch für den Verstandesmenschen als berechtigt?

Aber die Fortschritte der Erkenntnis haben der Phantasie auch gewisse Gesetze diktiert, denen sie sich fügen muß, soll sie nicht durch ihre Werke unseren Protest herausfordern: die Gestaltungen der Phantasie müssen den erkannten und bekannten Naturgesetzen sich unterordnen. Böcklin hat einmal an der üblichen Engelsgestalt gerügt, das Flügelpaar neben den beiden Armen wirke unorganisch. In einer Karikatur hat sich ein Zeichner des „Simplicissimus", Heine, den Scherz geleistet, bei einem

Digitized by Google

Engel die Flügel an die Stelle der Arme zu setzen. Das neuartige Wesen wirkte für unseren Geschmack auch entschieden organischer, weit weniger unnatürlich, als das althergebrachte Schema. In dieser Beziehung verfuhren frühere Zeiten sehr willkürlich. Oft setzten die Künstler in ihrem naiven Empfinden einfach aus allerlei bekanntem Getier Kopf, Leib, Beine, Arme, Flügel, Schwanz aneinander und fabrizierten auf diese Weise Naturgeschöpfe, die nur phantastisch waren, an deren Glaubwürdigkeit und innerer Wahrheit allerdings damals niemals zweifelte. Zu den größten deutschen Kunstwerken aller Zeiten gehören Grünewalds Isenheimer Altarbilder. In der „Versuchung des heil. Antonius", einem damals sehr beliebten Vorwurf, hat der Künstler (rechts unten) eine vogelartige Schauergestalt erfunden, der über den Flügeln aus dem Halse noch zwei Arme herauswachsen. Für unser heutiges Gefühl ist dieses Scheusal unnatürlich und widersinnig. Wie naturwissenschaftlich verfährt dagegen ein Phantasiekünstler unserer Tage in der Gestaltung seiner Traumgeschöpfe! Kubin z. B. hat eine menschliche Gestalt mit Elefantenfüßen gezeichnet. Trotzdem ein solches Geschöpf in der Natur nicht vorkommt, stört uns Moderne nichts daran: weil er schon die Kniee und Beine derart gestaltet, daß die Elefantenfüße ganz natürlich angewachsen und beweglich, und nicht angesetzt erscheinen.

Die Berechtigung der Phantasiegestalten in der Kunst muß nämlich hervorgehoben werden, wenn man sich erinnert, wie seinerzeit ein hervorragender Naturforscher gegen die Böcklinschen Meerwesen vom Leder zog, — jene Menschen mit Fischschwänzen und Flossen, in denen der Meister wie keiner zuvor die verschiedenen Meeresstimmungen zum Ausdruck gebracht hat. Beiläufig hat bald nach diesem Angriff ein namhafter Chirurg bewiesen, daß jene seltsamen Geschöpfe einer reichen Künstler-

Digitized by Google

phantasie völlig aus organischem Empfinden heraus erfunden sind und eine Form besitzen, wie die Natur selbst sie ausgewählt haben würde, hätte sie es für gut befunden, selber derartige Meerwesen zu entwickeln.

Mit solchen Phantasieschöpfungen befinden wir uns im Traumland. Solange dieses Traumland von den Geschöpfen der Wirklichkeit nicht betreten wird, nimmt der Betrachter die Stimmung, die darin vorherrscht, mühelos auf. Er bleibt sich bewußt, daß das Bild nicht den Anspruch erhebt, einen in der Wirklichkeit bestehenden Gegenstand zu schildern. Sobald aber die Traumwelt sich mit der Wirklichkeit mischt, wird der Betrachter von widerstreitenden Gefühlen hin- und hergezogen. Darin liegt der Grund, warum wir Wellblechhütten im Bilde eines tropischen Urwalds als so unschön empfinden: die Urwaldpracht kommt uns wie das Abbild des Traumes einer reichen Phantasie vor, und mit diesem Traum scheint die nüchterne Wirklichkeit dieser modernsten aller Bauformen im Kampf zu liegen. Oder ein anderes Beispiel. Es ist noch nicht lange her, daß die bekannten Ansichtskarten, wo das Zeppelinsche Luftschiff über eine moderne Großstadt hinflog, noch wie ein unharmonisches Ganze wirkten, wie ein unglaublicher Spuk in der krassen Wirklichkeit, wie eine Vermischung von Traum und Realität; und eine solche wirkt fast stets unangenehm. Heute, nach einer lächerlich geringen Zeit, empfinden wir dies schon nicht mehr. Aber es gibt auch solche Vermengungen, die stets unschön wirken werden, weil sie widersinnig sind. Ein wahres Schulbeispiel dafür ist das Bild „Amour profond", das Guillaume 1909 im Pariser Salon ausgestellt hat und dessen Geschmacklosigkeit schon aus seiner Beschreibung hervorgeht. Es stellt nämlich einen Taucher im höchst realistischen Taucheranzug dar, der mit einer fischschwänzigen Nixe schäkert. Der Apparat mit seinen

Digitized by Google

Schrauben und Ketten zerstört natürlich von Grund aus die Märchenstimmung, die eine Nixe erwecken könnte.

Allerdings wird eine Phantasiekunst, als Darstellung einer durch ein träumendes Temperament gesehenen Natur, viel geteilteren Anschauungen begegnen, als die Darstellung der Natur selbst: weil ihr eine unreale, also nicht durch scharfe Beobachtung kontrollierbare Welt zugrunde liegt. Und so zeigt es sich auch, daß beispielsweise über die Spukgeschichten eines Poe oder über die Märchen eines Kreidolf die Ansichten eines ästhetischen Genüssen zugänglichen Publikums, das über die Kunst der Wirklichkeit eines Urteils ist, weit auseinandergehen.

Das kann nun auch gar nicht anders sein, da nicht alle Menschen gleichviel Phantasie auf den Lebensweg mitbekommen haben. Es gibt phantasiearme Menschen, deren Träume sich nie auch nur einen Fußbreit von der Möglichkeit, ja von der Wirklichkeit entfernen. Sie sind natürlich nicht imstande, aus ihrer Erfahrung heraus sich in Märchen und Spukgeschichten hineinzudenken, es sei denn, sie vertiefen sich mit Liebe in die Wunder der — Natur. Lassen sie ihre arme Phantasie von den Formen und Farben, den Lebensverhältnissen und -ereignissen der Natur befruchten, so wird ihre Erfahrung — die bisher nur von dem verhältnismäßig einfachen menschlichen Gesichtspunkt aus und bloß die nächste Umgebung sah — sich bereichern, und ihr Horizont wird sich erweitern. Der Traumkunst hätten sie keine Beachtung geschenkt und des Künstlers Phantasien als Schwindel verachtet. Der realen, nüchternen Natur aber werden sie sich nicht verschließen, und so werden sie aus der Wirklichkeit die nötige Kraft schöpfen, um der — Traumwelt gerecht werden zu können.

Digitized by Google

8. Der Impressionismus, ein Darstellungsmittel.

Gegner des Impressionismus.
Gleichgültigkeit der Impressionisten für den Gegenstand. Ausbildung eines neuen Darstellungsmittels. Beispiel: fahrendes Automobil. Impressionistische Darstellung von bewegten oder fernen Gegenständen. Tierwelt in der Bewegung. Burgkmair — Moderne Naturbeleuchtung der Tierwelt. Dürers Hase als Vorbild für wissenschaftliche Illustrationen. Schramm-Zittaus „Gänse". Perspektive und Reflex als früherer Impressionismus. Bedeutung des Künstlertemperaments für das Kunstwerk. Grenzen dafür. Geschmack.

Wir haben schon betont, daß, wie für die Dinge selbst, so auch für ihr objektives Bild, d. h. ihre Erscheinung, die sicherste Auskunft in der Natur zu holen ist. Und es kann noch heute beobachtet werden, daß die Werke der Impressionisten — welche die Natur als Erscheinung sehen, wie Licht und Luft sie aus den Dingen selbst machen — nicht von den einfachen Leuten abgelehnt werden, die sich viel in der freien Natur bewegen, sondern vor allem von denjenigen, denen ihre gesellschaftliche Stellung die Schritte in jede Gemäldeausstellung lenkt.

Allerdings darf nicht übersehen werden, daß den Impressionisten anfänglich ihre Entdeckungen über alles gingen, und daß sie nur noch Licht und Luft malen wollten. Daher waren ihnen die von Licht und Luft umsponnenen Gegenstände an sich völlig gleichgültig, und sie versuchten sich gerne immer wieder an denselben Sujets, die sie nur wieder in einer anderen Beleuchtung wiedergaben. Die Folge davon war eine gewisse Einseitigkeit und häufig auch eine Vernachlässigung anderer Eigenschaften der Natur, als der neuentdeckten. Andererseits aber haben sie durch diese Übungsstücke ein neues Darstellungsmittel ausgebildet, das die Malerei in den Stand setzt, reine Erscheinungen glaubhaft darzustellen.

Digitized by Google

Ich will das an einem Beispiel deutlich machen. Wenn ein Automobil vor mir hält, so kann ich es mit Muße betrachten, und mir ein genaues Bild von dem Gegenstande selbst und all seinen Einzelheiten machen. Seine Erscheinung fällt im Ruhezustande, oder aus nächster Nähe gesehen, mit dem Gegenstand selbst zusammen. Sobald es sich aber in Bewegung setzt, so verändert sich die Erscheinung, trotzdem der Gegenstand der gleiche bleibt. Für mein Auge verschwinden die Einzelheiten, und die Radspeichen beispielsweise verschwimmen in eine flimmernde Fläche, die heller wirkt, als zuvor die einzelnen Speichen erschienen waren. Je bewegter — und auch je entfernter von mir — ein Gegenstand ist, desto mehr unterscheidet sich die Erscheinung vom Gegenstande selbst. Gebe ich nun den Gegenstand als Erscheinung, so kann ich das bewegte Leben glaubhaft darstellen. Damit wird auch verständlich, daß die Impressionisten uns beispielsweise die Tierwelt in der Bewegung wiederzugeben vermochten, ein Problem, an dem frühere Zeiten gescheitert waren. Freilich ist jenen Zeiten auch nicht die Mangelhaftigkeit der Darstellungen aufgefallen, weil sie eben noch nicht so scharf beobachteten, wie wir mit unseren an richtigeren Darstellungen geschulten Augen. In seinem wundervollen „Johannes auf Patmos" hat Burgkmair einen Hirschkäfer in die Luft gemalt, an dem jedes Beinchen und Flügelchen naturwissenschaftlich richtig sitzt und sichtbar ist. Die Zeitgenossen des Meisters machten bei der Betrachtung wohl den Gedankengang: Der Käfer ist rings von Luft umgeben, also fliegt er. Das reizende Gebilde sahen sie demnach nicht im Fluge, sondern sie erdachten es sich in dieser Bewegung. Für unser Auge jedoch scheint der Käfer an einem unsichtbaren Faden aufgehängt zu sein, aber keineswegs in Bewegung begriffen. Und ein moderner Maler würde sich gar nicht

Digitized by Google

getrauen, einen schwirrenden Käfer überhaupt mit seinem Pinsel darzustellen, weil er in der Natur beobachtet, daß das Auge von der Erscheinung des Käfers keinen anderen Eindruck erhält als etwa von der eines fliegenden Steines, und weil er erkennt, daß er den schwirrenden Käfer vom fliegenden Steine mit Hilfe eines anderen als des Gesichtssinnes: durch das Gehör unterscheidet. Er würde sofort einsehen, daß er diese Erscheinung wohl mit Worten, die den grauen bewegten Punkt und das Schwirren beschreiben würden, schildern, aber nicht für das Auge allein darstellen könnte. Ein fliehendes Reh aber oder einen flatternden Vogel würde er nicht mit spitzem Pinsel malen, er würde nicht jedes Härchen oder Federchen wiedergeben, weil er es am bewegten Tiere nicht sehen kann, so wenig er an einem fahrenden Automobil die einzelnen Radspeichen aufzeichnen würde. Außerdem kommt in der Tiermalerei noch etwas anderes hinzu, was für den Impressionismus spricht: das Tier ist mit der Naturbeleuchtung so enge verwachsen, daß frühere Darstellungen von Tieren in freier Natur heute höchstens dann lebendig erscheinen, wenn der Himmel darauf von düsteren Wolken bedeckt ist, und so die Lichtstimmung im Bilde der Atelierbeleuchtung nahekommt. Kein Wunder, daß auf den älteren Tierbildern die dargestellten Tiere, sobald sie in der Bewegung begriffen sind, immer an die starren, in Bewegungsposen ausgestopften Tierleichen erinnern, die in irgendeinem Museumssaal aufbewahrt werden, in den nie ein Sonnenstrahl dringt, und der zu den Besuchsstunden stets dieselbe Beleuchtung aufweist. Der bekannte Dürersche Hase natürlich, der sich ängstlich duckend reglos verharrt, könnte heute auch nicht besser dargestellt werden, und es wäre nur zu wünschen, daß die Illustratoren für naturgeschichtliche Werke bei dem Nürnberger Meister in die Schule gingen. Sobald

Digitized by Google

sie aber die Bewegungen, den Flug, den Lauf der Tierwelt darstellen wollen, gibt es nur das Mittel des Impressionismus, mit wenigen Flecken zu charakterisieren. Eine dahindrängende, flügelschlagende, zerstiebende Gänseherde, dieses Durcheinander, das der Hirtenbub mit seiner Gerte anrichtet, und wie Schramm-Zittau es mit seinem Pinsel festgehalten hat, hätte Dürer nicht restlos darzustellen vermocht.

Vor ein paar hundert Jahren entdeckte man, daß die Größe der Erscheinung mit der Entfernung abnimmt, ja, man fand das Gesetz, wonach diese Verkleinerung zustande kommt. Das war der Impressionismus jener Zeiten, und es gab sogar eine Reihe von Malern, die ihre Bilder so zusammenstellten, daß sie augenfällig die neue Entdeckung verherrlichten. Heute weiß jedes Kind, daß die Entfernung die Gestalt der Dinge verändert. So hat man auch schon vor ein paar Jahrhunderten entdeckt, daß das Licht auf einen gleichmäßig gefärbten Krug oder auf eine Marmorsäule Farben malt, die auf dem Gegenstande selbst gar nicht vorhanden sind. Das war der Impressionismus der Perspektive und des Reflexes vor einigen hundert Jahren. . . .

Der neue „Impressionismus" hat immer und immer wieder die Frage wachgerufen: was ist nun das *übergeordnete*: der Gegenstand oder die Erscheinung? Aber bevor wir uns dieser Frage zuwenden, müssen wir noch einigen anderen Beziehungen unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Außer dem Gegenstande („Natur. . .") und ihrer Erscheinung („gesehen. . .") kommt im Kunstwerke auch das „*Temperament*" des Künstlers zu Worte. Je nachdem es sich vordrängt oder im Hintergrunde bleibt, wird uns sein Werk weniger oder mehr realistisch anmuten. Die *Grenzen* für die Machtvollkommenheit des

Digitized by Google

Temperaments lassen sich wiederum aus der Beobachtung der Natur erkennen: ohne ersichtlichen höheren Zweck darf die künstlerische Auffassung dem Gegenstande und seiner Erscheinung keinen Zwang antun; der dargestellte Gegenstand darf nicht unnatürlich erscheinen. Einen Löwen süßlich oder sentimental darzustellen, mag sogar die ganze Zeitstimmung auf das Süßliche oder Sentimentale eingestellt sein, ist ebenso widersinnig, unecht und daher verwerflich, als wenn man etwa einen Kriegsgott mit einem Veilchensträußchen schmücken wollte. Es wäre geschmacklos. Was aber ist eigentlich dieser Richter, der Geschmack? Eine Art von unterbewußtem Natürlichkeitsgefühl macht sicherlich den Hauptbestandteil dieses Begriffes aus. Womit abermals bewiesen wird, daß des Künstlers höchste Meisterin nicht auf dem Lehrstuhl der Kunstgeschichte sitzt, sondern in der lebendurchfluteten Natur zu suchen und zu finden ist.

9. Gegenstand und Grenzen der verschiedenen Künste.

Vorwürfe der verschiedenen Künste. Ein Auftrag für Böcklin. Handlung — Zustand. Schilderung einer Jagd, eines Eisenbahnunfalls — mit Worten, mit dem Zeichenstift. Kinematograph. Zeichnung und Form. W. Busch. Darstellung eines Sonnenuntergangs — Maler. Betrachtung einer Landschaft — farbiges Bild von zwei Dimensionen. Umsetzung in eine dreidimensionale Vorstellung. Plastik und Zeichnung als Umbildung der reinen Augenimpression. Unterschiede zwischen Plastik und Zeichnung. Reliefplastik. Plastik und Erscheinung. Anordnung der darstellenden Künste in Beziehung auf den Stoff. Grenzen dieser Kunstarten: Beispiele.

Wenn wir bisher von Kunstwerken sprachen, so dachten wir vor allem an die Malerei, hatten dabei aber auch die Plastik, Zeichenkünste und Dichtung im Auge, welche alle

Digitized by Google

— unterschiedlich von der Musik, wie wir angedeutet haben, und dann auch von der Architektur — die Darstellung der Natur bezwecken. Die nächste Frage, die wir uns nun vorlegen, wird lauten: nehmen alle diese Künste der Natur gegenüber den gleichen Standpunkt ein? Haben sie alle dieselben Vorwürfe?

Eine Dame lustwandelte eines Tages auf der Via Appia und machte sich Gedanken über die „schweigend ernst gen Himmel schauenden Gräbertrümmer". Da kommt durch die Dämmerung ein Mönch des Weges, der ein Kindersärgchen trägt. Hinter ihm erblickt sie „ein kleines Paar", das dem Priester kaum zu folgen vermag. Die Dame erfährt, daß es die Geschwister des verstorbenen Kindes sind, daß der Vater tot, die Mutter im Spital liegt, und, gerührt von dem Erlebnis, teilt sie es Böcklin mit und bittet ihn, den Stoff in einem Gemälde für sie festzuhalten. Und Böcklin? Setzte sich hin und machte daraus ein — Gedicht, da er einsah, daß der Stoff sich wohl zu poetischer, aber nicht zu malerischer Behandlung eigne. Diese Anekdote ist lehrreich. Der Meister fühlte, daß es sich bei diesem Stoffe um ein Nacheinander und nicht um ein Nebeneinander, um eine Handlung und nicht um einen Zustand handelte. Darin aber unterscheiden sich, wie Lessing in seinem „Laokoon" als erster es ausgesprochen hat, die bildenden von den redenden Künsten.

Jedesmal wenn ich einen Vorgang, eine Jagd zum Beispiel oder einen Eisenbahnunfall, schildern will, tue ich das am besten mit Worten. Ein bildender Künstler, der meinem Berichte folgt, wird allerdings in der Lage sein, irgendeine Szene aus meiner Erzählung mit seinem Stifte viel sprechender und anschaulicher darzustellen, so etwa den gestellten Eber oder das Chaos nach dem Unfalle, als es mir mit Worten möglich wäre. Das Bild

Digitized by Google

würde einen Zustand zeigen, einen Augenblick, während dessen die Handlung stille steht, und nur durch das Aneinanderreihen unendlich vieler solcher Augenblicksbilder wäre es möglich, den für das Auge sichtbaren Teil der Handlung festzuhalten, wie es ja im Kinematographen geschieht. Wollte also der bildende Künstler auf diesem Wege das Wesentliche einer Handlung schildern, so würde das einen großen Aufwand an Arbeit bei ihm und daher auch bei dem Betrachter erfordern, um schließlich doch zu keinem besseren Ergebnis zu gelangen, als mit wenigen Worten mitgeteilt werden kann, — genau wie auf der anderen Seite ein Zeichner einen Zustand mit drei Strichen besser kennzeichnen kann, als es mir mit tausend Worten möglich wäre.

Die Zeichnung, die der Künstler von irgendeiner Szene aus meiner Erzählung entwarf, stellte einen Augenblick einer Handlung dar: die Gegenstände waren also noch nicht in die Ruhelage gelangt und es gab bei dem Bildchen ein Vor- und ein Nachher, das ich aus dem dargestellten Moment ergänzen konnte. Was mich also daran interessierte, war die augenblickliche Lage der Gegenstände, die Stellung des Ebers, die Verwirrung unter den Trümmern, also vor allem die Form der dargestellten Gegenstände, weniger ihre Farbe. Die Form aber kann am einfachsten durch Linien dargestellt werden, wenn man von der in diesem Falle nebensächlichen Farbe absieht. So braucht auch Wilhelm Busch keine Farbe, weil uns in seinen dargestellten Augenblicksbildern jeweils die Geste, die Bewegung interessiert, nicht diejenigen Eigenschaften seiner Gestalten, die die Bewegung nicht charakterisieren, wie die Farbe. An seinen Gestalten interessiert mich also, was sie tun, und zwar wie sie es tun. Nun will ich den Fall annehmen, ich habe einen Zustand zu schildern, der vor allem mein Auge reizte, einen Sonnenuntergang,

Digitized by Google

eine stille Landschaft. Da versagt mein Wort völlig, und es fehlen mir die Ausdrücke, um meine sinnlichen Eindrücke mitzuteilen. Der Maler aber ist imstande, sie so wiederzugeben, wie er sie in sich aufnahm — nicht einseitig, wie der Stift, sondern mit all den Arten von Licht ausgestattet, die wir Farbe nennen. Eine Handlung erzähle ich also, den Moment einer Handlung, einen bewegten Zustand zeichne ich, einen ruhenden Zustand male ich.

Betrachten wir diese Unterschiede von einer anderen Seite. Ich gehe spazieren. Mein Auge labt sich an einem Landschaftsbilde. Was sieht nun mein Auge? Farben, die ineinanderfließen, die sich ablösen und durch ihre Grenzen gegeneinander Linien bilden und Formen zeugen. Ein farbiges Bild steht demnach vor meinem sinnlichen Auge, ein Bild in zwei Dimensionen (horizontal und vertikal; breit und hoch), während die Natur noch die dritte Dimension der Tiefe besitzt. Allerdings werde ich mir dieses Mangels meines Augeneindrucks an einer Dimension nicht bewußt, da meine Erfahrung gewisse Abtönungen sofort als Folgen der Tiefe wertet, und dadurch mein Ich von dem zweidimensionalen Sinneseindruck die Vorstellung von drei Dimensionen erhält, wozu die Verkürzungen und Schatten nicht wenig beitragen. Das mit der Erfahrung verbundene Auge schaut demnach nicht nur, sondern es tastet gewissermaßen auch: es sieht plastisch.

Unsere Impression ist also zweidimensional und besteht aus Farben. Erst die Erfahrung, also der Verstand, übersetzt das Gesehene für das Verständnis und abstrahiert von der Farbe die Formen in drei Dimensionen; sie greift die Trennungslinien der Farben als wesentlich, als formgebend heraus und übersetzt damit das Augengemälde in die Zeichnung.

Digitized by Google

Die Plastik wie die Umrißzeichnung sind daher Umbildungen der reinen Augenimpression. Die Plastiker fühlen gewissermaßen ihren Gegenständen die Form ihrer Flächen ab, die Zeichner setzen die unendlich vielen Berührungspunkte wichtiger Farbenflecke zu Linien zusammen. Beide haben ihr Hauptinteresse auf die Formen gerichtet, und tasten, im Gegensatze zu dem farbenschauenden Auge, die Formen ab. Der Zeichner gibt gerne die Bewegung, die sich in der Form auch ohne die Farbe ausdrückt. Der Plastiker behandelt die Gegenstände, die von allen Seiten sein Interesse in Beschlag nehmen und die der auf zwei Dimensionen beschränkte Maler und Zeichner nur von einem Standpunkte aus geben kann. Wir reden hier nicht von dem Reliefplastiker, dessen Werke im Grunde nichts anderes sind, als eine Art durch Licht und Schatten gebildeter Zeichnung. Der Rundplastiker gibt in seinem dreidimensionalen Werk unendlich mehr von der Form als der Maler und auch als der Zeichner, der auf einem Bilde nur eine Seite des Gegenstandes schildern kann. Während aber der Zeichner zwischen dem Dichter und dem Maler steht, indem er zwar weniger erzählt als der Dichter, mehr aber als der Maler, ist der Rundplastiker noch über den Maler hinaus zu stellen: er, der sich von dem Reize der Formen verführen ließ, sie von allen Seiten darzustellen, wird auch den Formen und nicht dem, was diese Formen tun, sein Hauptinteresse schenken. Der Zeichner gibt eine flüchtige Erscheinung, eine Bewegung des Körpers, der Rundplastiker den Körper selbst, und zwar in realem Material, in Stein, Metall oder Holz. Von seinem Werke erst geht die Erscheinung aus, die für das Auge, je nach dem Standpunkt des Beschauers, unendlich viele verschiedene zweidimensionale Bilder ergibt. Daher ist es auch, beiläufig bemerkt, Unsinn, wenn der Plastiker Impressionist sein

Digitized by Google

wollte. Er ist nicht auf einen Standpunkt beschränkt, wie der Maler, sondern geht um sein Modell herum, betrachtet es aus der Nähe und aus der Ferne. Gegenstand und Erscheinung seines Modells fällt zusammen, weil den Plastiker keine Entfernung von seinem Modell trennt, wie auch dieses selbst unbewegt ist. Entfernung und Bewegung sind ja die beiden Ursachen, die eine vom Gegenstand verschiedene Erscheinung und damit eine Impression hervorbringen, wie wir am Bild eines entfernten Baumes oder eines fliegenden Vogels sehen.

Somit ordnen sich die Künste zwischen den Extremen der Bewegung und Ruhe, der Handlung und des Zustandes folgendermaßen an: Bewegung —: Dichtung, Zeichnung, (dazu: Radierung, Lithographie, Holzschnitt; und zwar ein- bis vielfarbig,) Malerei, Reliefplastik, Rundplastik: — Ruhe. Dies wäre die Stellung der einzelnen Künste dem Gegenstand gegenüber, womit der Weg vom Geiste (Dichtung) über die durch die Bewegung vergeistigte (Zeichnung) und durch die Farbe in eine Erscheinung verwandelte Materie (Malerei) in zwei Dimensionen zum materiell in drei Dimensionen dargestellten körperlichen Gegenstand (Plastik) zurückgelegt ist.

Aus diesen Bestimmungen ergeben sich bei einigem Nachdenken die Grenzen, welche die verschiedenen Künste einhalten müssen, um nicht ihrem Charakter Gewalt anzutun. Und zugleich sehen wir, daß auch das Stoffgebiet der einzelnen Künste notwendig begrenzt sein muß. Daß beispielsweise der Rundplastiker seine Kräfte auf die Formen zu richten hat, daß Dichter mit langatmigen Beschreibungen oder Maler mit Anekdotenerzählen über ihr eigentliches Gebiet hinausgreifen, und daß diejenigen Werke einer Kunst die vollendetsten sein werden, welche genau den Stoff behandeln, der dem Wesen ihrer Kunst am besten entspricht. Sogar ins Einzelne dürfen wir

Digitized by Google

gehen und zum Beispiel sagen: was sich mit den Mitteln einer Kunst am einfachsten ausdrücken läßt, sollte nicht mit denen einer anderen versucht werden: eine Nacht, die keine Farben, sondern nur hell und dunkel unterscheiden läßt, wird am zweckmäßigsten durch Schwarz und Weiß (also zeichnende Künste) dargestellt; oder: ein Gegenstand, der nicht mehr Formenreize bietet, als sich von einer Seite schildern lassen (so etwa die bekannte von Trubetzkoi in Bronze rundplastisch gebildete Droschke), sollte nicht rundplastisch dargestellt werden.

10. Die Zweckkunst und ihre Einseitigkeiten.

Selbstzweck des Naturgenusses.
Vorliebe zu gewissen Blumen. Einwirkung des Zweckes auf diese Vorliebe. Entstehung des freien Kunstwerkes und der Zweckkunst; Unterschiede. Zeichnung als freies Kunstwerk — als Vignette. Anderes Beispiel: Wandbild. Beabsichtigte Beschränkungen und Einseitigkeiten. Wissenschaftliche Illustration. Zweck und Sujet. Verhältnis von Arbeitssumme und Reichtum in der Darstellung. Gottfried Keller über den Reichtum der Darstellung.

So wie der freie Künstler schafft, wandeln wir in Ferientagen durch die Natur und freuen uns an ihr, ohne uns Gedanken darüber zu machen, wozu dieser Genuß eigentlich nütze sei. Da reizt uns ein Ausblick, dort zieht eine bemerkenswerte Baumgestalt unser Auge auf sich, oder läßt der Gesang eines Vogels uns innehalten. Wir bewundern und lauschen, ohne dabei an einen Zweck zu denken; wir lassen uns beschenken, ohne zu überlegen, was wir mit den Geschenken anfangen werden. Wir genießen einfach, ohne einen Nutzen aus dem Genusse ziehen zu wollen.

Digitized by Google

Wir freuen uns etwa an der Wiesenflora und gehen vielleicht ungerührt an den Astern vorüber, die in unserem Hausgärtchen blühen, weil uns die zarten bescheidenen Gebilde draußen aus irgendeinem Grunde weit feiner und edler dünken als die schreienden Farben der Hauspflanzen.

Nun kommt eines Tages ein lieber Besuch zu mir, und ich will ihn schon von Ferne durch ein Kränzchen über der Haustüre willkommen heißen. Mit einem Schlage ist mein Verhältnis zur Blumenwelt ein anderes: sie soll mir zu einem höheren Zwecke dienen. Jetzt bestimmt der Zweck, nicht meine Vorliebe, die an keinen Zweck denkt, meine Wahl. Und trotz meiner Vorliebe für die anspruchslosen Feldblumen binde ich aus glühenden Astern ein Kränzchen, weil ich weiß, daß sie meinem Zwecke besser entsprechen als meine zartgetönten Lieblinge, — weil ihre Farbe jetzt zu einem Mittel wird, das mir die Wildlinge nicht zu geben vermögen.

Das freie Kunstwerk entsteht aus der Freude des Künstlers an seinem Gegenstand. Einen Zweck hat er bei seiner Erschaffung nicht im Auge; er fertigt es, um sein volles Herz zu erleichtern, er setzt es ins Leben, wie wir von Bergeshöhen einen Jauchzer in die weite Welt hinauslassen, in den wir unseren Jubel über den Reichtum des Gesehenen hineinlegen. So entsteht das gerahmte, bewegliche Bild (das Staffelbild), so die Musik und Dichtung (soweit sie nicht einem höheren Zwecke, wie zum Beispiel die Messe oder die Festdichtung, dient), so die leichtbewegliche Kleinplastik. Aber es gibt auch Kunstwerke, die zu einem Zwecke geschaffen werden, ja, es geht die Tendenz unserer Zeit einer Zukunft zu, in der möglichst alle Kunst der Umgebung, in die sie eingefügt werden soll, organisch entwachsen scheinen soll. Der Zweck dieser Kunstwerke kann verschiedener Art

Digitized by Google

sein. Wir denken hier zunächst an jene, die nur den Zweck haben, als Schmuck zu wirken, so vor allem an das Wandgemälde und die Großplastik, beides wegen ihrer Dimensionen schwerbewegliche Kunstwerke. Aber auch die kleinste Zeichnung kann ihre Beweglichkeit verlieren, — so, wenn sie in einem Buche Platz finden soll, und sich dann ihrer Umgebung harmonisch einpassen muß.

Eine Vignette, zum Beispiel, darf auf einer Buchseite, deren Gesammtton ein helles Grau ist, nicht als dunkler Klex wirken und so das Auge ungebührlich auf sich ziehen, und der Künstler muß sich, so gerne er reizvollen Einzelheiten des Gegenstandes, etwa dem Felle eines Tigers, seine Aufmerksamkeit schenken würde, vielleicht auf seine Umrißlinien des Tieres beschränken, um sich nicht über die einschränkenden Bedingungen, die ihm der Zweck der Vignette auferlegt, hinwegzusetzen. Die Einheitlichkeit des Ganzen wird nun einmal von unserem an der Natur geschulten Auge gefordert, in der es, dank dem alle Gegensätze versöhnenden Lichte, keine Härten gibt. — Oder ist dem Künstler die Aufgabe gestellt, eine Wand auszuschmücken. Übergeordnet ist in diesem Falle die Architektur. Wir wollen annehmen, daß die Wand außerdem nur aus einer gewissen Entfernung sichtbar ist. Diese Umstände schreiben dem Künstler eine ganze Reihe von Einschränkungen vor, um die er sich in einem Staffeleibild nicht zu kümmern brauchte. Will er Blumenstilleben anbringen, so wird er eine Reihe von Einzelheiten unterdrücken müssen, da sie vom Standpunkt des Beschauers aus doch nicht gesehen werden könnten und nur die Farbenwirkung beeinträchtigen würden. Ferner darf er die Blumen nicht plastisch malen, damit sie nicht den Eindruck bewirken, als seien echte Blumen dort hinaufgestellt, damit das Bild also nicht den Eindruck der Fläche vernichte, ebenso muß er je nachdem

Digitized by Google

matte oder kräftige Farben wählen, wenn der Gesamtton des Saales es verlangt, und nicht minder muß er sich reiner ungemischter Farben bedienen, um aus der Entfernung noch einen farbigen Eindruck zu bewirken. Nirgends kann man gute und schlechte Wandmalerei so gut miteinander vergleichen, wie im Pantheon zu Paris, wo Puvis de Chavannes die Architektur betont, während andere, wie Détaille, sie durch ihre Formen und Farben geradezu zerstören.

Eine andere Art von Einseitigkeit oder Beschränkung erheischt der Zweck der Illustration, die einen belehrenden, wissenschaftlichen Zweck verfolgt. So sehr uns der flotte Strich einer Zeichnung im freien Kunstwerk ergötzen mag, der viel andeutet, aber wenig ausführlich schildert, hier soll sich der Stift so gebärden, daß das Werk gar nicht an den Künstler erinnert. Der Künstler soll hier seine eigene Auffassung anhalten, nur das von dem Stoffe zu sagen, was dieser in sich selbst trägt; er soll seine eigene Ansicht über den Gegenstand schweigen heißen, und soll den Stoff gegenständlich, nicht impressionistisch darstellen. Er soll demzufolge die Eigenfarbe seines Sujets geben und alle Möglichkeiten ausscheiden, wo Licht und Luft sie fälschen könnten. Er soll, wie der Gelehrte, den Gegenstand selbst und nicht, wie sonst der Künstler, dessen Erscheinung wiedergeben.

Der Zweck kann sogar gewisse Sujets — ohne Rücksicht auf die Güte der Darstellung — als ungeeignet verwerfen. Eine Kirche wird man mit anderen Sujets ausschmücken als einen Tanzsaal oder ein Jagdzimmer, so sehr sonst der Einfluß des Gegenstandes auf unser Urteil zu verwerfen ist.

Anders liegen natürlich die Verhältnisse bei der freien Kunst, die nur dem Mitteilungsbedürfnis des Künstlers ihre Entstehung verdankt. Von ihr verlangen

Digitized by Google

wir nur, daß sie den Anforderungen Rechnung trage, die wir mit den Begriffen des Gegenstandes, der Auffassung und der Technik bezeichnet haben. Und das um so mehr, je größeren Aufwand an Arbeit, Zeit und Material die Herstellung des Werkes beansprucht hat. Auch in der Kunst machen sich kreißende Berge lächerlich, wenn sie nur ein elend Mäuslein gebären. Einer schnell hingeworfenen Zeichnung verdenken wir es nicht, wenn sie nur eine einzige Seite oder ein Momentbild ihres Gegenstandes wiedergibt, aber wenn ein Künstler ein großes Gemälde von demselben Dinge anfertigt oder ein Plastiker sich jahrelang an einem Werke abmüht — vorausgesetzt daß diese Werke nicht im Hinblick auf einen besonderen Zweck hin geschaffen werden —, so soll er sich die Mühe nehmen, an seinem Werke — stets innerhalb der Grenzen, die seiner Darstellungsweise gesetzmäßig gesteckt sind — all das gleichzeitig zu zeigen, was wir vielleicht erst nacheinander erkennen.

Dann gelingt ihm auch, viel zu geben und jenen Reichtum in seine Darstellung zu bringen, den Gottfried Keller geradezu als eine Notwendigkeit für das Kunstwerk bezeichnet hat. Die Natur und das Leben sind ja so reich gegliedert, mannigfaltig, unerschöpflich, und es bedarf keines weiteren Beweises, daß eine Darstellung der Natur (als freies Kunstwerk wenigstens) nur dann befriedigen wird, wenn sie sich nicht durch eine allzu auffällige Armut von ihrem Urbild unterscheidet.

Digitized by Google

11. Die freie Kunst und ihre Einseitigkeiten.

Beispiele für unbeabsichtigte Einseitigkeiten in der freien Kunst. Über- und Unterschätzung des Könnens. Schiller über solche Einseitigkeiten. Beabsichtigte Einseitigkeiten: Verzeichnungen (Böcklin), Vereinfachungen, Komposition (Hodler). Höhere Idee für diese Veränderungen. „Gefällige" Sujets. Vorliebe der Dilettanten dafür — Abneigung der Künstler dagegen. Unkenntnis des Gegenstandes oder handwerkliche Unbeholfenheit. Verhältnis des Künstlers — des Publikums dazu. Analogie bei literarischen Werken. Künstlerische Betrachtung, ausgehend vom Gegenstand — ausgehend vom Technischen. Wohin diese beiden Wege führen. Welcher ist wertvoller? Vollwertigkeit einer die beiden Wege vereinigenden Betrachtungsweise. Analogie beim Künstler: das Technische als letzte Vollendung des Kunstwerkes. — Andere beabsichtigte Einseitigkeiten. Studien und Versuche. Überschätzung des Spezialistentums — Forderung der Vielseitigkeit.

Einseitigkeiten in der freien Kunst, die nicht etwa aus höherem Grunde bedingt sind, fallen uns in jeder Ausstellung auf, wenn wir zunächst sogar noch von der Rolle schweigen, welche die „Auffassung" des Künstlers in seinem Werke zu spielen hat. Da hängt beispielsweise eine gemalte Schneelandschaft, die uns von dem Spiele des Lichts auf der Schneefläche nicht mehr verrät als eine Zeichnung. Oder eine Radierung, die den Kenner durch die Verteilung von Hell und Dunkel in Entzücken versetzt, aber den Gegenstand selbst stümperhaft behandelt. Oder ein zwar sehr ähnliches Porträt, das aber in seiner Technik so gequält ist, daß wir des Künstlers Mangel an handwerklichem Können geradezu schmerzhaft empfinden. Oder ein Akt, dessen Hautfarben meisterhaft wiedergegeben sind, der aber eher den Eindruck eines mit Sägemehl angefüllten Hautsackes, als eines von Muskeln gebildeten Körpers macht. In all diesen Darstellungen ist das rein handwerksmäßige Können in seiner Bedeutung teils über-, teils unterschätzt. Schiller hat solche Einseitigkeiten

Digitized by Google

scharf charakterisiert. „Der Künstler studiert", sagt er, „wenn die Natur ihn zum plastischen Künstler ausstattete, den menschlichen Bau unter dem Messer des Anatomikers, steigt in die untersten Tiefen, um auf der Oberfläche wahr zu sein. . . . Form ohne Stoff ist nur der Schatten eines Besitzes". Aber „Stoff ohne Form ist nur ein halber Besitz, denn die herrlichsten Kenntnisse liegen in einem Kopf, der ihnen keine Gestalt zu geben weiß, wie tote Schätze vergraben".

Allerdings können gewisse Einseitigkeiten auch in der freien Kunst beabsichtigt sein, es muß ein Arm anders gebogen werden, als es in der Natur möglich ist (Böcklins absichtliche Verzeichnungen), oder es werden Einzelheiten zugunsten des Gesamteindrucks unterdrückt, oder werden Gegenstände auf dem Bild in eine gewisse Ordnung gestellt, wie sie in der Natur wohl vorkommen könnte, aber in Wirklichkeit niemals vorkommt (Hodler). Aber stets bestimmt eine höhere Idee diese Veränderungen, wie sie übrigens jedes Betrachters Auge unbewußt und in geringerem Maße in der Natur anbringt. Sache des Künstlers ist es, die Grenzen dabei nicht zu überschreiten, die der Geschmack festsetzt. Solange er der inneren Wahrheit, der überzeugenden Wirkung des Ganzen dabei nützt, darf, ja muß er mit weiser Hand aus gewissen Gründen, von denen wir später reden werden, ordnend nachhelfen. Allerdings ist das nicht leicht. Und am wenigsten bei den Sujets nötig, die wir — aus eben diesem Grunde — die „gefälligen" nennen. Daher die Vorliebe der Dilettanten für diese Gegenstände, die im Grunde nicht künstlerischer sind als jedes beliebige andere Stückchen Natur. Nur werden diese Sujets von der großen Masse leichter erfaßt, weil sich in ihnen die Natur im Sonntagskleide zeigt, und sie daher weniger „Auffassung" vom Betrachter erheischt. Daher auch die Abneigung guter Künstler vor

Digitized by Google

dieſen Sujets: weil ſie mit groben Mitteln dargeſtellt werden können und einer eigenen Stellungnahme des Künſtlers nicht bedürfen.

Was wiegt nun ſchwerer: Unkenntnis des Gegenſtandes oder handwerkliche Unbeholfenheit? Das ungeübte Publikum ſieht leichter die Verſündigungen gegen den Stoff, dem Künſtler iſt die Beherrſchung des Gegenſtandes ſelbſtverſtändlich, und er ſetzt ſeine Kraft daran, die Form ſo wiederzugeben, daß ſie dem Publikum als vollendet gelöſt und daher als unweſentlich erſcheint, gleichwie man in der Natur die Form gewöhnlich erſt dann bewußt ins Auge faßt, wenn ſich eine Unförmlichkeit vordrängt, an welcher der gleitende Blick hängen bleibt. Die Vermählung von Stoff und Form — eine Ehe mit gleichen Rechten und Pflichten — zeugt das Kunſtwerk. Stoffloſe Form iſt für das künſtleriſch betrachtende Auge ebenſo unſichtbar wie ungeformter Stoff.

Noch verſtändlicher werden dieſe Dinge, wenn ich mir an einem literariſchen Werke darüber klar zu werden verſuche. Der Gegenſtand iſt hier der äußere Verlauf der Handlung, die Auffaſſung die Begründung der Handlung durch Charaktere und Milieu, die Technik die äußere Form, der Stil. Sicherlich ſind es die unkultiviertеſten Menſchen, die ſich nur dafür intereſſieren, wie die Geſchichte ausgehen wird, ob zum Beiſpiel „die beiden ſich kriegen werden“. Auf einem Bilde ſuchen ſie nur den Gegenſtand, und vergleichen ihn mit der Wirklichkeit, ohne von Farbenreizen und Formgenüſſen ergötzt zu werden. Sie bleiben am Stoffe hängen, dem Spaziergänger vergleichbar, der im erſten Wirtshaus ſitzen bleibt, ſtatt den beabſichtigten Ausflug auszuführen.

Solange nun ein Betrachter nicht in den Fehler verfällt, ſeine Neigungen und Abneigungen für den betreffenden Stoff auf das Kunſtwerk zu übertragen, —

Digitized by Google

zum Beispiel, ein Porträt deshalb zu schätzen, weil ihm der Dargestellte lieb ist, ein Stilleben mit Äpfeln deshalb schön zu finden, weil er besonders gerne Äpfel ißt, oder das Bild eines Stierkampfes häßlich, weil er den Stierkampf verabscheut —, ist eine vom Gegenstande ausgehende Betrachtung der Kunst nicht zu verdammen. Mancher wird allerdings dabei stehen bleiben, aber er wird nicht zum Heuchler werden, wie derjenige, welcher, von der Kunstfertigkeit ausgehend, nun auch die ihm fremde Natur schön zu finden vorgibt. Ein Naturfreund wird leichter als ein Kenner der verschiedenen Malweisen und technischen Kniffe die dargestellte Natur in der Kunst schätzen. Böcklins Wort: man male Bilder der Sache wegen, nicht um zu malen, hat allerdings viele Gegner gefunden, und mancher „Kunstkenner" hat nur ein mitleidiges Lächeln für den Goetheschen Ausspruch übrig: „Zeichnen, um zu zeichnen, wäre wie reden, um zu reden". Das Kunstverständnis, das vom Technischen aus zustande gekommen ist, gelangt zur Verherrlichung des Genies, die Liebe zur Kunst, die sich aus der Liebe zur Natur entwickelt hat, vermittelt uns ein Gefühl für die Schönheit der Natur. Nach meiner Ansicht ist schon dieses Ergebnis hinreichend, um eine Entscheidung treffen zu lassen, welche der beiden Betrachtungsweisen für den ganzen Menschen wertvoller ist: vollwertig ist aber erst die Betrachtungsweise, die beides — den Teil, den die Natur hergibt, wie den, den der Künstler beiträgt — gleichmäßig zu schätzen weiß.

Wie der Laie nicht bloß dem Gegenstand, sondern auch dem Technischen im Kunstwerk seine Aufmerksamkeit zu widmen hat, wenn er das Kunstwerk völlig schätzen und genießen will, so ist auch ein großer Künstler nur der, welcher sein Vorstellungsbild auch *festhalten* kann. Dieses in Farben-, Worte- und Töne-Gießen ist nicht das

Digitized by Google

Einzige, sondern nur die letzte Vollendung seiner Kunst. Ehe er zum Pinsel, zum Modellierholz, zur Feder griff, stand sein Werk schon fertig vor seiner Vorstellung und hatte nur für den Beschauer oder Zuhörer noch keine Wirklichkeit. —

In der freien Kunst gibt es nun noch eine weitere Art von Einseitigkeiten, die zwar beabsichtigt sind, aber einem anderen als den bisher bezeichneten Gründen ihre Entstehung verdanken. Ihnen begegnen wir in all den Arbeiten, die ein Künstler nur anfertigte, um sich mit irgendeinem — meist technischen — Problem auseinanderzusetzen. Diese Werke sind es hauptsächlich, die dem Nichtfachmann in den Ausstellungen unlösbare Rätsel bieten. Im Grunde sind solche Versuche und Übungsstücke auch nicht für das Auge des Publikums berechnet, das sich zunächst nur für fertige Kunst interessiert. Andererseits aber darf nicht vergessen werden, daß ungünstige soziale Verhältnisse den Künstler sehr oft nötigen, solche Versuchsstücke auszustellen; wünschenswert wäre es, daß der Katalog deutliche Auskunft darüber gäbe, welche der ausgestellten Gegenstände als vollwertige Kunstwerke und welche nur als Studien und Lösungen besonderer Probleme Geltung beanspruchen. So würde man den letzteren viel mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen und viel mehr Verständnis entgegenbringen, weil man von vornherein wüßte, daß der Künstler nur die Seite des Gegenstandes behandelt hat, die ihn interessierte, und daß diese Einseitigkeit nicht aus der Unfähigkeit des Künstlers, sondern aus seiner Absicht entspringt. Bei wissenschaftlichen Werken gibt der Titel über analoge Einseitigkeiten stets genaue Auskunft: wenn ein Gelehrter über die Anatomie einer Tierart schreibt, so wissen wir genau, daß in dem Buche nicht alles zu finden sein wird, was die Wissenschaft über diese Tierart überhaupt

Digitized by Google

zu sagen weiß. Meist aber interessiert sich der Laie eher für ein Buch, das nicht bloß eine Seite des Gegenstandes behandelt, und ebenso für eine abgeschlossene und abgerundete künstlerische Darstellung. Und dies um so mehr, je näher er der Natur steht. Also wird in der Wissenschaft wie in der Kunst ein inniges Verhältnis zur Natur eine Überschätzung des Spezialistentums verhindern und auch von der zeitgenössischen Wissenschaft und Kunst jenen Reichtum und jene Vielseitigkeit fordern, die all den Gelehrten und Künstlern eigen war, welche der scharfen Kritik der Nachwelt standgehalten haben.

12. Gegenstand und Erscheinung.

Entdeckungen in der Natur:
Beispiele für Perspektive, Valeurs, Reflexe, Farbe. Eigenfarbe und Erscheinung. Fälschendes Wissen von der Eigenfarbe. Gegenseitige Beeinflussung der Farben, Beispiel: Porträt. Vorurteilsfreie Betrachtung der Naturfarben. Eigenfarbe als Vorurteil in der Entwicklungsgeschichte des malerischen Sehens. Bedeutung von Gegenstand und Erscheinung. Plastik — Malerei bis Dichtung. Beispiel aus der Natur. Trug der Erscheinung. Sehen und Verstehen der Natur: sinnliche und seelische Auffassung. Das Gestalten des Künstlers. Der Impressionismus nicht Endziel der Malerei. Rätsel in der Natur, keine Unsinnigkeiten. Phantasie und Wirklichkeit.

Auf einem Gang durch eine Kunstausstellung hört man im Publikum eine Unmenge Vorurteile laut werden, über die ein kleiner Spaziergang in der freien Natur es eines besseren belehren könnte. Wenn wir nur die Natur als Erscheinung zu fassen bemüht sind, so überschüttet uns ein einziger Gang ins Freie mit Entdeckungen für unser Auge, die den meisten jener Vorurteile ihre Kraft zu nehmen geeignet sind.

Digitized by Google

Daß ein Busch im Vordergrunde größer erscheint als eine entfernte Eiche, darüber wundert sich heute kein Mensch mehr. Aber viele Menschen glauben beispielsweise, daß weiß heller ist als grün, und sind nicht wenig erstaunt, daß die Blüten des Apfelbaumes, vor dem sie stehen, sich dunkel von dem Grün der dahinter liegenden Wiese abheben. Dort am Waldesrand leuchtet das junge Grün aus tausend Blättern. Viele davon glitzern aber, als seien sie aus eitel Licht gewoben. Die Reflexe haben deren Grün in ihrem blendenden Licht ertränkt, und selbst auf den Stamm der Buche malen sie einen Silberstreif, als ob ihr Holz mit einem Kristall durchsetzt wäre. An einer Stelle im Walde, wo mich das Laub der Zweige ein Stück fernen Wiesengrundes sehen läßt, blaut es durch die Gucklöcher zu mir herauf, daß ich mich erstaunt frage, ob dort drunten nicht ein See liege. Und die bewaldeten Berge über dem Tale hüllen sich trotz des jungen Grüns ihres Laubes in gleißendes Mittagsgold. Zu jeder Zeit prangen sie in anderen Gewändern. Morgens noch hüllte der Zauberpinsel der Luft sie in zartes Blau, und abends werden sie sich mit leuchtendem Purpur schmücken. Und wenn erst der Schnee die Kuppen bedeckt, so kleiden sie sich je nach der Beleuchtung in alle Farben, in Rot, in Orange, in Gelb, in Grün, in Blau, in Violett; nur die Eigenfarbe des Schnees werden wir fast nie an ihnen entdecken.

Was geht den Maler die Eigenfarbe an! Die *Erscheinung* interessiert ihn. Die meisten Menschen aber *wissen* die Eigenfarbe — das einzig Beständige in dem ewigen Wechsel der Beleuchtung — und mischen nun ihrem Eindruck ihr Wissen bei; sie fälschen die Erscheinung durch den Gegenstand. Sie können nicht verstehen, daß ein Maler den milchweißen Teint eines jungen Mädchens unter Umständen gelblich malen muß, um ihn neben den

Digitized by Google

anderen Farben auf dem Bilde oder in der Beleuchtung des dargestellten Interieurs milchweiß statt leichenfahl erscheinen zu lassen: sie stellen das Original neben sein Abbild! Das Vorurteil des Wissens hindert sie am naiven Sehen und fälscht ihnen die Impression durch die Trugfarben der Erinnerung. Die bloße Erscheinung erkennt man am besten, wenn man versucht, die Natur so zu betrachten, daß man vergißt, woraus sich das Bild zusammensetzt. Wenn wir eine Gegend verkehrt unter dem ausgestreckten Arm hindurch mit abwärts geneigtem Haupte betrachten und nicht mehr erkennen, welche Gegenstände wir darin sehen, überzieht sich das Bild mit Farben, die wir zuvor nicht zu erblicken vermochten. Und selbst die Schatten, die wir erst noch als unfarbiges Dunkel sahen, werden auf einmal zu durchsichtigen Farben, die an Reinheit und Durchsichtigkeit mit denen der sonnebeschienenen Flecken im Bilde wetteifern. Richten wir uns aber nunmehr wieder in die normale Stellung auf, so glückt es uns mit geringer Mühe, jetzt auch aufrecht stehend dieselben Farbenwunder zu erleben, wie vorhin in der ungewohnten Stellung.

Diese Entdeckungen, die wir im Verlaufe von wenigen Minuten machen können, haben der Menschheit viele Jahrhunderte gekostet. Der Grund dafür ist darin zu suchen, daß der Blick ursprünglich an den Dingen selbst klebte und daher unfähig war, die Dinge als Erscheinung zu betrachten. Das Bild des Gegenstandes selbst hing den Leuten wie ein gefärbter Schleier vor den Augen, und nur ganz besonders begnadeten Künstlern war es beschieden, den Schleier stückweise zu zerreißen und die Dinge wieder in unverhüllter Wahrheit zu sehen.

Nun aber läßt sich die Frage nicht mehr abweisen, die wir schon einmal zurückgestellt haben: was hat für den Künstler mehr Bedeutung und Wahrheit, der Ge-

Digitized by Google

genstand selbst oder seine Erscheinung? Allgemein gesprochen, geht den Plastiker der Gegenstand, den Maler bis zum Dichter die Erscheinung vor allem an. Das erhellt aus unseren Ausführungen über die Unterschiede zwischen der Malerei und der Plastik. Aber kann nicht die Erscheinung für den Maler gelegentlich auch trügen?

Am Rande der Wiese steht ein eigenartiger Baum. Von meinem Standpunkte aus läßt sich nicht entscheiden, was es für ein Baum ist. Der Stamm läßt auf einen Nußbaum schließen, aber dazu paßt nicht das dunkelgrüne, glänzende, lederige Laub, das schwer von den Ästen hängt. Wir treten neugierig näher, aber noch verstehen wir nicht, wie dieser nie gesehene Fremdling in unsere Gegend kommt. Jetzt betrachten wir ihn von der anderen Seite. Aha! Sieh da! Es ist gar kein einheitlicher Baum; dort am Stamme klettert ja ein dünnes, schlangenartiges Efeustämmchen hinauf. Jetzt wird das Unbegreifliche verständlich: der Efeu hat den Nußbaum langsam erdrosselt und ausgesogen und hat es sich auf dem willkommenen Gerüste bequem gemacht. Und behaglich läßt er nun seine Laubmassen über die kahlen Äste des Ermordeten herunterhängen. So kann die Erscheinung täuschen! Hätte ich meinen Sinneneindruck von der anderen Seite, von wo ich den Baum zuerst erschaute, gemalt, so wäre der Baum im Bild eine Unwahrheit gewesen, eine Pflanze, wie sie in der Natur überhaupt nirgends vorkommt. Von meinem neuen Standpunkt aus erscheint der Baum als ein Nußbaum, dessen Krone ein Efeu mit seinem Laube schmückt und den er durch sein saftiges Laub mit neuem Leben versieht. Wenn aber die Kunst die Natur darstellen will, darf ich mir wohl die Frage erlauben, was für ein Geselle der Baum sei, und brauche mich nicht schon mit dem Grün seines Laubes zufriedenzugeben.

Digitized by Google

Das ist eins der tausend Beispiele, wo der Schein trügt, die Erscheinung lügt. Wir müssen die Natur nicht bloß sehen, sondern auch verstehen, wenn wir sie darstellen wollen. Die Kunst wird nicht allein vom Gegenstande, noch von seiner Erscheinung, d. h. von der sinnlichen Auffassung des Künstlers (in Verbindung natürlich mit seiner Technik) bestimmt, sondern auch von seiner seelischen Auffassung mitgebildet. Der Künstler verhält sich nicht bloß aufnehmend, sondern auch gestaltend, und der reine, die Natur lediglich durch die Sinne fassende Impressionismus kann nicht das Endziel der Malerei sein. Wohl gibt es Rätsel in der Natur. Wohl gähnen dort am Waldesrand geheimnisvolle Dunkelheiten, aber sie bergen nur Rätsel, aus ihnen strecken keine Unsinnigkeiten ihre Häupter und Fratzen hervor. Wenn die Dämmerung die Gestalt der Dinge verhüllt, wenn der Nebel sie einspinnt, dann tastet das Auge und die Seele. Dann mag auch die Phantasie allerlei Gespenster in den wogenden Schleiern, in den dunklen Höhlen wittern. Aber in der taghellen Wirklichkeit und offenen Auges geben wir heutigentags keinen Spukgestalten mehr Raum, wenn sie uns vorflunkern möchten, sie seien Wesen von gleichem Fleisch und Blut wie wir. Geister, die Kinder der Phantasie, sind uns gewiß willkommen, aber für Geistermaterialisationen haben wir heute keinen Sinn, ob wir nun den Sinn dafür verloren oder noch nicht gewonnen haben — eine Frage, die hier nicht beantwortet zu werden braucht.

Digitized by Google

13. Sinnliches und seelisch-sinnliches Schauen. I.

Betrachtung einer Wiese.

Beim Vorübergehen und beim Verweilen. Unterscheidung der einzelnen Arten, Verständnis ihrer Eigenschaften, Erkenntnis der Notwendigkeit: wahre Schönheit. Der Reisende auf dem fremden Jahrmarkt. Farbengewimmel und Leben des farbigen Bildes. Sinnliches und seelisch-sinnliches Schauen. Wiese aus der Entfernung: Farben, sinnliches Sehen. Darstellung der Wiese. Gegenstand und Erscheinung.

Unser Weg führt uns an einer Wiese vorüber. Wir lassen uns am Raine nieder, um das Bild, das uns beim Gehen als vielfarbiger Teppich erschien, näher zu besehen.

Das Heu steht hoch auf dem Halme. Über den saftiggrünen Grasurwald ragen die weißen Dolden der Umbelliferen heraus; kräftig ist der Stengel im Boden verankert; weise entspringen die sich gabelnden Schößlinge aus verstärkten Gelenken; die dünnen Träger sind Wunder natürlicher Ingenieurkunst: dem Winde geben sie spielend nach und tragen doch ohne Anstrengung die schwere Masse der zahllosen Blüten. Und wie zierlich gebildet erweisen sich diese Blüten und Blätter, wenn das Auge ihren Verästelungen nachgeht! Wie genau ist die Länge der Stengelchen ausgemessen, auf denen die vielen Einzelblütchen sitzen, so daß sie alle zusammen auf gleicher Höhe stehen und eine einzige große Blüte zu bilden scheinen: so kann keins dem anderen den Platz verkümmern oder es mit mißgünstigem Schatten bewerfen, und alle trinken sie unbehindert und mit gleicher Lust das Sonnenlicht. Daneben steht, viel niedriger als die Doldenträger, roter Klee. Die kleinen runden Rotköpfchen bestehen wiederum aus zahllosen Einzelblütchen. Wie wunderbar allein wieder die Abmessungen, nach denen sie sich ausnahmslos in die Kugelform als Ganzes einpassen, ohne daß dabei die

Digitized by Google

einzelne zu kurz käme! Und daneben erblicken wir wieder andere Arten, anders gebildet, anders gefärbt, und dazwischen stecken die Gräser ihre feinen Rispen hindurch, jedes für sich ein einheitliches Gewand zur Schau tragend, hier ein kräftigeres, behäbigeres, rundlicheres, wie ein Kaufherr im kostbaren Pelzgewand, dort ein zweites zierlicheres, schlankeres, der biegsamen Bajadere vergleichbar in flitterigen Schleiern, daneben ein drittes ohne allen Schmuck, bescheiden zurückbleibend im Gedränge, wie ein verschüchtertes Bäuerlein. Die einen wollen Schatten, die anderen Sonne. Die einen Ruhe, die anderen Wind. Diese trockenen Grund, jene feuchten Boden.

Allmählich lerne ich die einzelnen Arten unterscheiden und mache mich mit ihren Gewohnheiten bekannt. Ich *verstehe*, warum die eine gerade hier wächst und nicht dort, warum jene beiden Arten stets beisammen in dauernder Freundschaft leben, warum diese sich am Boden räkelt, jene über die anderen hinausstrebt. Und so komme ich langsam dazu, in der Wiese kein zufälliges Durcheinander mehr, sondern eine sehr fest begründete Ordnung zu erkennen. Der scheinbare Zufall entpuppt sich als *Notwendigkeit*, und so erst geht mir die *wahre Schönheit* jedes Einzelpflänzchens, wie der Gesamtheit, der Wiese, auf, an der jedes mitwirkt, und mit anderen, mit verstehenden Augen betrachte ich die von den weißblühenden Umbelliferen beherrschte Fläche, die mir zuvor nur als ein toter, weißgetupfter bunter Teppich erschienen war.

Es erging mir da wie einem Reisenden, der in das Gewühl eines fremden — sagen wir asiatischen — Jahrmarktes versetzt ist. Der erste Anblick verwirrt ihm den Verstand: in hundert Farben wogt und wimmelt es durcheinander. Dann sitzt er stundenlang an seinem Plätzchen und beobachtet. Allmählich lernt er den Gebirgsbewohner

Digitized by Google

vom Ackerbauer, den Fischer vom Jäger, den fremden Händler vom einheimischen Kaufherrn, den Polizisten vom Soldaten unterscheiden. Jedes Gewand, jede Mütze, jede Schuhform enthüllt ihm Geheimnisse, weiß ihm vom Leben seines Trägers zu erzählen, von seiner Arbeit, seiner Heimat, von Klima, Sitten und anderen Dingen. Der Gang, der Gesichtsausdruck, die Gesten werden gesprächig und verraten Unverstandenes, und schließlich entdeckt der Beobachter, trotzdem die Tracht der einzelnen Kasten und Stände sich im allgemeinen gleichbleibt, in den einzelnen Mitgliedern derselben Verschiedenheiten des Temperaments, der Neigungen und des Charakters, soweit die allen gemeinsamen Daseinsbedingungen solche Unterschiede zulassen.

Und wenn sich dieser Reisende am folgenden Tage wieder unter die bunte Menge mischt, erkennt er erst die ganze Schönheit, die aus dem Gewühl herauszuholen ist. Er weiß jetzt, daß das Durcheinander, das ihn gestern nur verwirrte, von geheimen Beziehungen geregelt ist; er weiß, warum die Hirten in ihren Schafpelzen dort um die unscheinbaren Kneipen sich versammeln, warum die Kaufherren in Scharlachwesten und pelzverbrämten Röcken die Köpfe so hoch tragen, warum alles den funkelnden Uniformen Platz macht. Jetzt erst fängt *außer seinem Auge* auch seine *Seele* an, sich an dem Leben und Treiben zu ergötzen; er beginnt das Bild zu genießen, und wenn er ein Maler ist, kann er jetzt seine Eindrücke von dem *Leben* dieses Jahrmarktes und seiner Teilnehmer schildern, während er gestern nur ein *Farbengewimmel*, nur eine einzige Eigenschaft des reichen Bildes zu geben vermocht hätte. Gestern hatte er nur einen oberflächlichen Eindruck, eine *Sinnenimpression*, die den Zufall auf die gleiche Stufe mit der Notwendigkeit stellt und nur an der Oberfläche haftet, heute

Digitized by Google

hat er das zur Darstellung nötige Verständnis und sieht seelisch-sinnlich; gestern sah er nur Farben, heute das farbige Leben.

So liegen wir vor dem Stückchen Wiesenurwald und leben uns in diese Kleinwelt hinein. Wir folgen einem eilig dahinstrebenden Ameischen, das gelegentlich ein Weilchen rastet, um sich mit einem anderen zu unterhalten. Unser Auge steigt einem Käferchen auf dem schwanken Halme nach, bis es in einen Blütenkelch krabbelt, um darin zu zechen. Wir wiegen unsere Blicke in der glänzenden Luft, einem Falter nach, der dann von einer Dolde zur anderen schwebend immer kleiner und kleiner wird. Schon sehen wir nicht mehr die einzelnen Blütchen, an denen er nippt; die ganze Kolonie verschwimmt zu einer großen Blume; dann wandeln sich die Blumen in Tupfen, die immer mehr zusammenschrumpfen, immer näher zusammenrücken, bis sie zu einer einzigen weißen Decke verfließen, die das Wiesengrün, das erst noch ganz kecklich durch die Zwischenräume schaute, vor unseren Blicken verdeckt. Nunmehr sehen wir nur mehr rein sinnlich.

Wie stelle ich als Maler nun das Gesehene dar? Doch zweifellos so, wie ich es sah: im Vordergrunde deckt sich Gegenstand und Erscheinung, dann entfernte sich die Erscheinung vom Gegenstand, vergaß ihn, nahm eigene Formen an, verleugnete ihn . . .Gibt es denn in diesem Falle den Streitruf: Hie Gegenstand, hie Erscheinung? Alle Eigenschaften des Gegenstandes, die sich als Erscheinung ausdrücken lassen, ohne daß ich den optischen Eindruck durch mein Wissen (das nur als Idee, nicht als Vorstellung in mir lebt) fälschen lasse, darf ich wiedergeben. Ja, ich muß sie sogar bei meinem Temperament, dem es widerstrebt, die Augen bei der Betrachtung zuzukneifen, und das sich auch seelisch an dem Gegenstand erfreut, in meine Darstellung bringen. Andere seelische

Digitized by Google

Beziehungen zum Gegenstand — etwa frohe Erinnerungen — also Eigenschaften, die nicht am Gegenstande selbst hängen, die mein Auge nicht daran entdecken kann, die gar nicht in Erscheinung treten, sind natürlich von vorneherein von meiner Darstellung ausgeschlossen. Aber was ich auch immer an dem Gegenstande sehe, und keinen Widerspruch mit meiner sinnlichen Wahrnehmung enthält, darf ich auf meinem Bilde darstellen, wenn es nur so gestaltet wird, daß ein normales Auge es sehen kann, und es nicht gegen die technischen Bedingungen meiner Darstellungsmittel verstößt.

14. Sinnliches und seelisch-sinnliches Schauen. II.

Verschiedene Darstellungen desselben Gegenstandes: Vom festen Standpunkt aus als seelisch-sinnliche Impression und als sinnliche Impression, ohne festen Standpunkt als Gegenstand. Zweierlei Arten von Respekt vor der Natur: verschiedene Temperamente. Frage des Vorranges der zwei Auffassungsweisen. Beispiel des Ackergauls. Ausdruck der Erscheinung. Maler — Künstler. Bedeutung der Einzelheit. Holbeins Porträts. Verachtung des Kleinen — Einordnung desselben. Rassen und Darstellungsweise. Frankreich Impressionismus — Deutschland Altmeister. Thoma. Berechtigung und Gefahren der beiden Anschauungen. Nationale und internationale Kunst. Große Kunst. Seelisch-sinnliches Schauen bei Velasquez, Rembrandt, Goya.

Bei unserer Betrachtung der Wiese blieben wir an unserem Platze sitzen, wie auch der Maler bei seiner Arbeit vor dem Modell (im Gegensatz zum Plastiker) seinen festen Standpunkt nicht wechseln darf. Ich malte all mein Wissen vom Gegenstand in das Bild hinein, soweit es nicht meinen optischen Eindruck von der Erscheinung, meine „Impression", Lügen strafte. So stellte ich ebenso manches in meinem Augeneindruck um, ließ ich manche Zufälligkeit weg, ergänzte das zufällig Fehlende, wie

Digitized by Google

damals vor dem von Efeu überwucherten Nußbaum. Ein anderer aber hätte die Natur, so wie sie sich seinen Blicken darbot, kritiklos und unbekümmert um ihre Bedeutung kopiert, gleichgültig ob die Natur zufällig (denn sobald zwei in sich wohlbegründete, aber untereinander unabhängige Ursachen sich beeinflussen, entsteht für den Beschauer Willkür) falsch erscheint oder nicht. Und er, der „reine Maler", hätte mich vielleicht der „literarischen Verirrung" bezichtigt. Ein dritter schließlich hätte die Erscheinung der weiter entfernten Teile der Wiese durch sein Wissen vom Gegenstand korrigiert und gefälscht. Altdorfer beispielsweise gibt oft (so in seiner „Susanna") die entferntesten Dinge mit derselben Deutlichkeit wie die des Vordergrundes wieder, nur perspektivisch verkürzt, und solche Darstellungen machen den Eindruck, als habe der Maler seinen Standpunkt während des Malens gewechselt oder wenigstens die entfernter liegenden Dinge durch ein Fernglas betrachtet.

Ich habe die seelisch-sinnliche Impression, der andere die rein sinnliche Impression, der dritte gar nicht eine Impression, nicht eine Erscheinung, sondern den Gegenstand selbst gemalt. Der dritte sieht die Wiese vor lauter Pflanzen nicht und hat seinen Standpunkt gewechselt, also ist er ohne Frage im Unrecht. Wer aber ist den rechten Weg gegangen, der zweite oder ich?

Ich sah die Natur, er die Farbe allein. Ich habe manches geändert, um die Natur wahrer zu geben, er nahm sie hin, wie sie sich von einer Seite — seinem Standpunkt aus — seinem Blicke bot. Er scheint die Natur mehr zu respektieren, indem er sie gab, wie sie sich ihm gab, und die Verantwortung für etwaige Unrichtigkeiten der Natur überließ. Aber tat er das wirklich? Hat er nicht Fehler, die die Erscheinung verschuldete, der Natur selbst überbürdet? Hat er nicht die Natur ober-

Digitized by Google

flächlich angeschaut und nur deshalb so wenig in ihr gesehen, weil er sich nicht die Mühe nahm, tiefer in sie einzudringen? Aber der Mann beteuert, daß er die Natur so gab, wie er sie sah. Sein Verstand und Gefühl vermochte den Augeneindruck also überhaupt nicht zu berichtigen, weil sich seinem Verstand und Gefühl die inneren Verhältnisse und Eigenschaften der Natur gar nicht enthüllten. Sein Temperament war nicht so beschaffen wie meines. Der Mann war in seinem Bestreben ehrlich, ich war es auch, somit lag der Unterschied seines Ergebnisses nicht an einer falschen Methode, sondern an seinen Anlagen. Mein Temperament ließ mich eindringen, das seinige aber zog aus einer näheren Betrachtung keinen Nutzen. Im Grunde hatten wir beide den rechten Weg eingeschlagen, wir gaben beide, was wir sahen. Damit aber ist die Frage noch nicht entschieden, welcher von unseren Arten zu sehen der Vorrang gebühre. Nur soviel können wir mit Bestimmtheit sagen, daß diejenigen von einem Vorurteil befangen sind, die jede Auffassung, welche vom bloßen „Malen" der Erscheinung abweicht, als literarische Verirrung verwerfen.

Ein anderes Beispiel wird uns eine Antwort auf diese Frage geben. Nicht weit von uns steht, an einem Baum angebunden, ein müder Bauerngaul. Das Tier hat den Karren heraufgeschleppt, in dem die Kartoffeln heimgefahren werden sollen, die die Leute auf dem Acker ausgraben. Wir betrachten das müde Tier als Bild. Durch das Laub des Baumes fallen goldene Lichtflecken auf das glänzende Fell, wodurch ein ungemein behaglicher Ton, so etwas wie „Ruhe im Schatten" in das Bild gebracht wird. Nun hebt das Tier den Kopf, und mit dieser geringfügigen Bewegung ist der intime Reiz des Bildchens verschwunden, trotzdem die Sonnenflecken immer noch, wenn auch ein wenig verschoben, auf dem Felle des Gaules

Digitized by Google

spielen. Die Einzelfarben, wie auch die Gesamtfarbenstimmung, also die sinnlichen Reize des Bildes, sind dieselben geblieben. Aber der Ausdruck, das Sinnreiche in der Erscheinung, die Haltung des Gaules ist dahin. Sie stimmte mit dem Bedürfnis nach Ruhe, das aus jedem Muskel des alten abgearbeiteten Tieres sprach, überein und gab ihm den sprechendsten Ausdruck. Die Arbeitslast eines Pferdelebens, von der die ganze Gestalt erzählt, war mit der Haltung des Pferdes zu einer höheren, zwar sinnlich sichtbaren, aber nur seelisch erkennbaren Einheit verschmolzen und zu beredtem Ausdruck gelangt. Diese Stellung hatte mit malerischer Auffassung nichts zu tun. Für den Maler, der sich nur für farbliche Probleme interessierte, war die Haltung des Gaules ziemlich gleichgültig, und die nichtssagende Stellung, die das Tier nachher angenommen, ebenso wertvoll wie die erste. Wer aber die Haltung als notwendig für das Bild empfand, war nicht bloß ein Maler, sondern mehr: ein Künstler.

Und nun noch zu einer Nebenfrage, die sich aus unserer Betrachtung ergab, der Frage nach der Bedeutung der Einzelheit, die eng mit der Frage nach der seelischen Bedeutung des Sujets zusammenhängt, da auch die geringfügigste Form eine gesetzmäßige Folge der inneren Beschaffenheit darstellt.

Ist die Liebe zur Einzelheit, wie sich letztere im Gegenstand selbst zu erkennen gibt, vereinbar mit der Gesamtwirkung? Oder ist es undenkbar, daß einer Großes gibt und trotzdem die Einzelheit liebevoll behandelt, wenn er sie nur dem Ganzen unterordnet? Das zu leugnen wäre ja, wie wenn man behaupten wollte, eine Mosaik von gewaltiger Wirkung sei unmöglich, weil sie aus kleinen Steinchen zusammengesetzt wird. Wer möchte einem Porträt von Holbein die Größe absprechen, weil jedes Härchen

Digitized by Google

und jedes Künzelchen darauf nachgebildet ist? Das Geheimnis der großen Kunst liegt demnach nicht in der Verachtung, sondern in der Einordnung des Kleinen. Und eine solche bis ins Kleinste seelisch-sinnliche Auffassung wird sich voraussichtlich bei Rassen von kühlerem Temperament — denn Rasse ist ja nichts als Temperament — eher finden als bei Südländern. So ist es kein Zufall, daß der Impressionismus in Frankreich aufkam, und daß die Dürer, Holbein usw. dem deutschen Boden entstammen. Und wie der Impressionismus die wertvollsten Blüten in Frankreich gezeitigt hat, sind bei uns eine Reihe von Landschaftern tätig, die, wie jene aus der Erscheinung, aus dem Gegenstande selbst ihre Stärke holen. Darin besteht der Wert von Hans Thomas Kunst. Der Romane geht über Einzelheiten wie ein armseliges Würmchen oder ein unscheinbares Unkraut hinweg, den Blick enthusiastisch auf das Große gerichtet, der Deutsche aber sieht sich die Kreatur, auch die ärmlichste, genau an, macht einen Umweg, um sie nicht zu zertreten, und sieht in ihr einen Teil des Großen, ohne daß er dabei der naheliegenden Gefahr verfallen muß, sie in ihrer Bedeutung zu überschätzen. Beide Anschauungen haben ihre Berechtigung, beide ihre Gefahren: die eine Oberflächlichkeit, die andere Kleinlichkeit. Wenn die Kunst die durch ein Temperament dargestellte Natur ist, dann haben auch nationale Unterschiede — im Gegensatz zu der temperamentslosen Wissenschaft — ihre Daseinsberechtigung.

Es gibt aber auch eine Kunst, die international ist: die ganz große Kunst. Bei ihr werden wir uns Rates holen dürfen, welche Anschauungsweise die höherstehende ist, die sinnliche oder die seelisch-sinnliche. Und da erkennen wir nun, daß die größten Künstler aller Zeiten nicht nur Maler waren, sondern auch bedeutungs-

Digitized by Google

volle Menschen, daß sie ihrem Stoffe auch innere Eigenschaften abrangen, die sie sinnlich faßbar darstellten, daß sie uns, um bei unseren Gleichnissen zu bleiben, in ihren Darstellungen der Wiese nicht bloß die Erscheinung gaben, sondern auch das innerste Wesen der Natur selbst, daß sie uns den Jahrmarkt nicht bloß als ein Farbenfest, sondern auch als eine Darstellung des Wesens der farbigen Gestalten gaben. Die Nurmaler tragen einige Heiligenbilder in ihrem Kampfe gegen die „Literaten in der Malerei", die „Anekdotenmaler", voraus. Diese Heiligen heißen Velasquez, Rembrandt, Goya. Sehen sie denn nicht, daß die zwei Spanier in ihren Fürstenbildern Psychologie, ja Satire gemalt, und daß Rembrandt uns in der Galerie seiner Selbstbildnisse die erschütternde Geschichte seines Lebens deutlicher erzählt, als es ihm vielleicht mit Worten möglich gewesen wäre?

15. Sinnliches und seelisch-sinnliches Schauen. III.

Sinnliches und seelisch-sinnliches Schauen bei demselben Individuum. Goethes Definition des seelisch-sinnlichen Schauens. Beispiel für das seelisch-sinnliche Schauen. Vermeidung der Gefahren: Versündigung gegen die Erscheinung — gegen den Gegenstand. Sinnliches Schauen primär, seelisch-sinnliches Schauen sekundär. Vertiefung. Das Meer bei Monet — bei Böcklin. Kunstgeschichtliche Betrachtung über die Darstellung der Gebirgswelt: sinnliches Schauen, Stenogramme, seelisch-sinnliches Schauen (Dürer und Nachfolger), symbolisches Schauen (Böcklin als Neuschöpfer).

Der beste Beweis für die Daseinsberechtigung beider Arten der Anschauung, in der Malerei wenigstens, liegt darin, daß *ein und dasselbe Individuum* einmal sinnlich, das andere mal seelisch-sinnlich sehen kann: auf

Digitized by Google

einer Wanderung, die keine lange Rast und Vertiefung erlaubt, sinnlich, bei ruhigem beschaulichem Verweilen seelisch-sinnlich.

Am 22. Juli 1776 schrieb Goethe an Frau von Stein: „Einen Gegenstand, wenige Gegenstände, recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden, das macht den Dichter, den Künstler, — den Menschen —". Und am 12. April 1782: „Es ist ein erhabenes wundervolles Schauspiel, wenn ich über Berge und Felder reite, da mir die Entstehung und Bildung der Oberfläche unserer Erde und die Nahrung, welche Menschen daraus ziehen, zu gleicher Zeit deutlich und anschaulich wird".

Zu gleicher Zeit deutlich und anschaulich: das ist seelisch-sinnliches Sehen. Das Verständnis für das Leben, das auch im scheinbar leblosesten Gegenstande pulst, und die Darstellung dieses Verständnisses in sinnlich faßbarer Form, das macht das Wesen guter Kunst aus. In der Nähe decken sich Gegenstand und Erscheinung, ist aber der Gegenstand bewegt oder entfernt, so behält die Erscheinung als Ausdrucksform recht. Die Erscheinung ist die Form, in die ich also meine Anschauung vom Wesen des Gegenstandes stecken muß, um sie anschaulich zu machen. Wenn ich beispielsweise eine Gartenszene in der Sonne male und will die darauf sichtbaren Personen als Porträts darstellen, so darf ich sie nicht so wiedergeben, wie der Zufall sie hinstellt. Schwarzes Haar kann in einer bestimmten Beleuchtung hell aussehen. Ich will aber bei einer der dargestellten Personen ihr schwarzes Haar zeigen: daher werde ich sie in eine Beleuchtung stellen, in der das schwarze Haar nicht hellbraun wirkt. Male ich sie nun so, so fälsche ich nicht die Erscheinung durch mein Wissen, sondern ich stecke meine Anschauung vom Wesen des Gegenstandes in die Form der Erscheinung

Digitized by Google

und mache dadurch das Wesen des Gegenstandes anschaulich, ohne die Gesetze der Erscheinung zu verletzen. Ich stelle also eine Einheit zwischen Gegenstand und Erscheinung her und schaffe so die unbequeme Frage nach der größeren Berechtigung des Gegenstandes oder der Erscheinung aus der Welt.

Hätte ich die Person unbekümmert um die Beleuchtung mit schwarzem Haar in mein Bild hineingesetzt, so würde sie als unnatürliche Härte darin wirken; sie würde nicht von der Luft des Gartens umsponnen sein. Das wäre eine Sünde gegen die Erscheinung. Hätte ich sie so gemalt, wie sie zufällig in der Sonne stand, wo ihr Haar hell erschien, so hätte sie zwar in ihrer Umgebung natürlich gewirkt, aber ich hätte mich gegen meinen Gegenstand verfehlt.

Genau wie mit einer körperlichen Einzelheit verhält es sich nun mit anderen, mit seelischen Eigenschaften, die ich an irgendeinem Dinge sichtbar mache, nachdem ich sie vielleicht auf ganz unsinnlichem Wege erkannt habe: stets muß ich sie so in Erscheinung treten lassen, daß ihr Wesen sich in die Erscheinung restlos einpaßt. Male ich ein Porträt, so muß ich die Seele des Porträtierten auf seinen Zügen Gestalt werden lassen, daß der Beschauer nicht das Gefühl hat, der Dargestellte trage eine Maske, sondern daß er sich erstaunt fragt, warum er selbst diese Charakterzüge noch nicht durchschaut habe, die dem Dargestellten ja auf die Stirne geschrieben seien.

Das seelisch-sinnliche Schauen verlangt Vertiefung und ist durch die Fähigkeit oder den Willen dazu bedingt. Daher ist bei einem Individuum, das zu beiden Arten des Sehens taugt, das sinnliche Sehen das Primäre. Das seelische Sehen erfordert Verständnis für den Gegenstand, und so wird uns der seelisch-sinnlich schauende Künstler durch seine Werke auch eher mit unbekannten

Digitized by Google

Stoffgebieten vertraut machen, als der nur sinnlich sehende.

Monet hat einmal ein Bild vom Meere gemalt, dessen Wellen die zierlichen Gischtkrönchen tragen. In der Farbe sehr fein, verrät das Bild aber der ahnungslosen Landratte nicht, daß die weißen Pünktchen im Blau keineswegs ein Symbol des Friedens darstellen. Das köstliche Blau verstärkt noch den Eindruck der Harmlosigkeit, der von dem Bildchen ausgeht. Wie ganz anders hat Böcklin in seinen Meerbildern neben der Farbe auch die Kraft und Bewegung zu Worte kommen lassen, die in den schaumgekrönten Wogen arbeitet!

Es ist sehr reizvoll, sich in der Kunstgeschichte umzusehen, wie die Menschheit im Verlaufe ihrer Entwicklung irgendeinen Gegenstand der Natur dargestellt hat. Als Beispiel wollen wir die Darstellung der Gebirgswelt besprochen, die Bredt zum Gegenstand einer Monographie gemacht hat.

Am Anfang griff man das Auffallendste an der Erscheinung des Gebirges — daß es sich aus der Ebene aufbäumt — heraus. Man beobachtete rein sinnlich und erhielt so die äußere Form. Diese äußere Form mußte man nun durch irgendein Zeichen auch stofflich verständlich machen. Da man sie nicht näher, nicht seelisch-sinnlich studierte, benützte man als dieses Zeichen, ganz im Einklang mit unseren Ausführungen von den Sehfehlern früherer Darstellungen, den Stoff, aus dem, wie man wußte, das Gebirge bestand: man deutete durch eine aufrecht gestellte Steinplatte ein ganzes Gebirge an. Das genügte für den Zweck, denn für das Gebirge selbst hat man sich vor der Renaissance gar nicht interessiert. Jetzt konnte man das Gebirge so andeuten, daß jeder Zeitgenosse aus diesem „Stenogramm" den Gegenstand erriet. Solche Stenogramme, wie Bredt sie sehr zutreffend nennt,

Digitized by Google

hatte man auch für andere Naturgegenstände: einen Baum z. B. bezeichnete man einfach durch ein Blattbündel. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß der Zeitgenosse dieser Künstler in die Natur selbst dieses Vorurteil hineinprojizierte. Kein Wunder, daß es eines starken Geistes bedurfte, der sich von dieser Anschauung freimachte, der diesen vom menschlichen Vorurteil gewobenen Schleier von der Natur abriß, um ihr wahres Angesicht zu sehen. Welcher Kraftanstrengung bedurfte es noch in unseren Tagen, um das Freilicht gegen das Vorurteil des Atelierlichtes durchzusetzen! Jener starke Geist war Dürer. Er stellte die Alpen so dar, wie sie sich seinem ins Innere dringenden Blicke als Erscheinung darboten: nicht als Steinplatte, sondern als Felsen. Seine Nachfolger studierten, ihm folgend, den Gegenstand immer tiefer als solchen und in seiner Erscheinung, als Ganzes und in seinen Einzelheiten: ebenfalls seelisch-sinnlich. Und aus dieser Vertiefung in den Gegenstand konnte endlich ein Symbol Leben gewinnen, wie ein paar hundert Jahre später Böcklin es aus dem Stoff aufsprießen ließ. Bredt nennt den Schweizer Meister geradezu einen Symboliker der Alpenwelt: „was er uns gab, sind Bilder der Natur der Alpenwelt, es ist die Seele, der Schrecken, die Furcht, die Macht, die uns die Welt der Alpen weckt . . . er gibt den großen Mythos der Welt als ein unlösliches, das Pandämonische ist's, was er nicht nachschafft, sondern gibt wie ein Neuschöpfer".

Digitized by Google

16. Sport und Wissenschaft als Hilfsmittel zum seelisch-sinnlichen Schauen.

Reiseberichte. Individuelle Genüsse, Entdeckung der verschiedenartigsten Schönheiten an ein und demselben Ort. Drei Hauptarten solcher Genüsse: Bergtouren, Eigenart des Landes, Schönheit der Landschaft. Zusammenhang mit der Veranlagung der Genießenden. Taten-, Wissens- und Gefühlsmenschen. Auseinandersetzung derselben mit der Natur. Auseinandersetzung mit Umgebung im allgemeinen, Reaktion auf äußere Reize. Sport und Wissenschaft als Hilfsmittel zum Genuß der Naturschönheit: Befreiung von äußerer Übermacht der Natur und Bekanntmachen mit dem Gegenstand. Ausführungen darüber. Beispiel zum zweiten Hilfsmittel: Schönheit der Cannons und Steintrümmerfelder. Folgerung.

Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß die Natur nicht in eine für sich allein bestehende Schönheit gekleidet ist, sondern daß wir es selbst sind, die sie damit ausstatten, könnte man ihn aus den Berichten verschiedener Menschen über ihre Reisen herausholen: jeder hat sich an eigenen Genüssen gelabt, jeder eigene Schönheiten „entdeckt", wenn auch alle am selben Orte waren. Und gerade die ganz individuelle Geltung des Begriffes der Naturschönheit zeigt, daß diese Schönheit ein Abbild von der Veranlagung des Genießenden ist. Sage mir, was dir in der Natur gefällt, und ich sage dir, wer du bist!

Der eine spricht von waghalsigen Bergtouren, der zweite von der Eigenart eines fremden Landes, der dritte von schönen Bergen und Tälern und Seen und Wäldern. Den ersten kennen wir meist auch sonst als einen Menschen, der seinen Willen in die Tat umsetzt, den zweiten als einen nachdenklichen, forschenden Geist, den dritten als ein schönheitsfrohes Menschenkind, das

Digitized by Google

dem Leben weder mit den Fäusten noch mit der Gelehrtenbrille auf den Leib rückt, sondern es lieber an sich herankommen läßt. Freilich gibt es, wie überall in der Natur, auch hier alle erdenklichen Zwischenstufen und Mischungen, es gibt Bergsportler, die für die Schönheit weitgeöffnete Augen haben, es gibt Naturfreunde, die im Walde an der sichtbaren Schönheit sich weiden und gleichzeitig ein scharfes Forscherauge spazierenführen. Die meisten Menschen werden ja nicht nur von der Tatkraft, nur vom Wissenstriebe oder vom Schönheitsbedürfnis allein bewegt. In allen Menschen aber steckt das Bedürfnis, sich mit ihrer Umgebung auseinanderzusetzen. Der Willensmensch durch die Tat: wie, ihr Berge stellt euch mir in den Weg und vermeint, ich füge mich eurer Übermacht? Der Verstandesmensch durch die Untersuchung: was bedeuten die Dinge und Ereignisse, denen ich in der Natur begegne? Der Gefühlsmensch: kann ich mich nicht mit diesen Erscheinungen auf du und du stellen, statt einsam und stumm dazusitzen, wie einer, der die Sprache des Landes nicht versteht?

Jedes Tier schon hat das Bedürfnis, die Dinge mit sich in Beziehung zu setzen, jeder Hund schnuppert, jedes Kälblein glotzt das Neue an. Irgendwie treffen gewisse Eigenschaften der Dinge die Sinne und reizen die Sinne zu einer Reaktion auf den erhaltenen Reiz. Eine Auseinandersetzung mit unserer Umgebung wird aber auch von einem gewissen uns innewohnenden Harmonie- und Einheitlichkeitsbedürfnis verlangt. Jeder fühlt sich in einer unbekannten Umgebung unfrei, wie in einer fremden Gesellschaft. Er muß sich mit ihr in Beziehung setzen und kann erst dann sich in eine Ecke zurückziehen und in aller Muße aufmerksam betrachten.

Trotzdem also Sport und Wissenschaft mit dem Genuß der Naturschönheit scheinbar nichts zu tun haben,

Digitized by Google

so bilden sie doch mächtige Hilfsmittel dazu, indem sie uns den richtigen Standpunkt anweisen, uns der Natur je nach Notwendigkeit ferner- oder näherrücken, uns von ihrer Tyrannei befreien, aber auch näher mit ihr bekanntmachen. Solange mich der Berge Übergewalt bedroht, kann ich sie nicht mit der Unbefangenheit, Ruhe und Freiheit ins Auge fassen, die für den künstlerischen Genuß Vorbedingung ist. Solange andererseits der Gesang der Nachtigall für mich nicht mehr bedeutet als eine reine Ohrenimpression, nicht mehr ausdrückt, als das Gequietsche irgendeiner schlecht geölten Türe, hat dieser Sinnenreiz ebensowenig Sinn, als etwa die Linie eines geschwungenen Pferdehalses von ihrem Gegenstand losgelöst dem Auge etwas bedeutet.

Wir wollen daher kurz auf die Bedeutung des reinen Sports (wie er im Bergsport am unverfälschtesten auftritt) und der Wissenschaft für das künstlerische Verständnis eingehen.

Die Berge sind nicht tot, nicht unbeseelte Materie. Sie haben ihre Gebärde und Sprache, die jeder versteht und hört, der in engem Hochgebirgstale der Kolosse Wesen zu erfassen versucht. Zusehends wachsen die dunkeln Mauern in den Himmel, sie rücken näher zusammen, schieben sich mit unheimlicher Drohung auf uns zu, bedrängen die Brust, rauben den Atem. Trotzig stellen sie in unüberwindlich scheinender Steilheit ihre Flanken heraus. Versuch's doch einmal, wenn du den Mut hast! schweigen sie spöttisch auf uns Zwerge herunter. Grauen und Verzagtheit flößen sie dem Menschlein ein, und davon muß es sich erst freimachen, bevor ihm möglich wird, sie nicht mehr als drohende Macht, sondern als Erscheinung zu fassen. Davon befreit es sich jedoch nicht, indem es eine Bergbahn benützt. Sie nimmt ihm nur die Mühe des Aufstieges ab, aber nicht das Entsetzen. Diesen Bann vermag nur

Digitized by Google

die Befreiung durch eigene Kraft, der Sieg über den Gegner, aufzuheben. So bahnt der Sport den Weg zum künstlerischen Genuß.

Daß die Wissenschaft ähnliche Kräfte zur Eroberung der Schönheit zu vergeben hat, braucht kaum besprochen zu werden. Was hätte die wilde Landschaft eines Cannons Schönes für uns, wenn sie uns nicht von der zerstörenden Macht des Wassers erzählte? Was würde mir das Chaos eines Steintrümmerfeldes zu bieten haben, wenn es nicht als das sichtbare Ergebnis eines Bergsturzes Leben und Bedeutung gewänne? Was die Gestalt eines beliebigen Tieres, bevor ich mir nicht Gedanken über die Gründe seiner Gestaltung, über die Zusammenhänge von Wesen und Erscheinung gemacht? . . . Der Genuß des Schönen ist im letzten Grunde das Gefühl der Harmonie, das aus der Anschauung entwächst, wie die Freude an der durch die Wissenschaft beleuchteten Natur aus dem Gefühl des betrachtenden Geistes für die Harmonie der Natur hervorgeht.

So läßt sich denn auch beobachten, daß die große Gemeinde der Bergsteiger wie der anderen Naturfreunde aus ihrer — mehr sportlichen oder mehr wissenschaftlichen — Beschäftigung mit der Natur einen Lohn zu gewinnen weiß, der über das Ergebnis einer einseitigen Liebhaberei weit hinausgeht: die künstlerische Freude an der Natur.

Digitized by Google

17. Die individuelle Entwicklung zum seelisch-sinnlichen Schauen.

Verschiedene Eindrücke derselben Gegend beim selben Individuum. Anfängliche Vorliebe für das Auffällige, Ungewöhnliche. Falsche Schlußfolgerung daraus: Freude am Ungeordneten (Naturspiele, Kuriositäten), sowie am Fremden, dann am „Malerischen" (mit Beispielen). Schwärmerei für Ruinen und Butzenscheiben. Kinderkrankheit des Geschmacks. Entwicklung der Freude am Ungewöhnlichen, über das Auffallende, zum weniger Auffälligen: zuerst als Impression. Daher Vorliebe für Alpenwelt und „schöne" Landschaft. Sodann seelisches Eindringen in das Mittelgebirge. Von hier aus Weg zum Erfassen der großzügigen Landschaft. Parallelen in den Künsten. Wesen der nicht seelisch-sinnlichen Eindrücke. Das Reisen (Notwendigkeit — Annehmlichkeit) und die Schönheit der Heimat.

Wer zu verschiedenen Zeiten seines Lebens eine Gegend besucht, ist erstaunt über die Verschiedenheit der Eindrücke, die sie bei ihm bewirkt.

Anfangs, als junger Mensch, sieht er darin nur das Auffällige; er bemerkt den tosenden Wasserfall, aber nicht das bescheidene Waldbächlein; er hat eher ein Auge für das Hoch- als für das Mittelgebirge. Über die Palmen Italiens gerät er in Entzücken, während ihm unsere Waldbäume keinen besonderen Eindruck machen, mögen sie auch noch so viel echter und bodenständiger sein als jene Afrikaner in Italien.

Diese Aufnahmefähigkeit für ungewöhnliche Eindrücke zieht allzu leicht den Fehler nach sich, daß eine Nebenerscheinung für das Wichtigste gehalten und statt der Ordnung in der Natur das Ungeordnete, statt der Regel die Ausnahme bewundert wird. Das ist die unheilvolle Vorliebe für Naturspiele und Kuriositäten. Man freut sich sinnlos an verwachsenen und grotesk gestalteten Bäumen und hat keinen Blick für eine schlanke Tanne oder eine knorrige Eiche; man verachtet unsere lieben alten Gartenblumen, die Gretel im Busch, den Ritterspor und

Digitized by Google

wie sie alle heißen, und schenkt seine Aufmerksamkeit den fremdartigen, bei uns halb verkümmerten Kakteen. Damit in engem Zusammenhang steht die Vorliebe für das Fremde, keineswegs eine spezifisch deutsche Untugend, wie so oft gejammert wird, denn auch der Italiener schwärmt seinerseits etwa für unsere Tannenbäume, trotzdem sie unter seinem Himmel verschmachten und verdörren. Die Freude am Ungewöhnlichen ist eine Kinderkrankheit des Individuums wie der Menschheit. Heute haben wir in unserer Gesamtheit allerdings diese Krankheit überstanden. Aber für manche Individuen schleppt sich das Vorurteil des „Malerischen“ bis auf unsere Tage fort: daß malerisch nur eine Anhäufung der verschiedensten Dinge, von Seen, Bergen, Wasserfällen sei und nicht eine anspruchslose Wiese, daß malerisch nicht ein sauberes Dörflein, sondern halbzerfallene Hütten seien. Und eine sentimentale, in ihren Gefühlen verlogene und posierende Zeit hat manchem von uns die angebliche Schönheit der Ruine als Erbe hinterlassen, der Ruine als Symbol der vielgepriesenen „guten“ alten Zeit, in die man alle Phantasiegespinste von Glück verlegt. Durch nichts könnte man die Unsinnigkeit einer Schwärmerei für das Alte besser aufzeigen, als durch die Vorliebe einer noch nicht so fernen Zeit für Butzenscheiben. Butzenscheiben galten ihr als schön, nur weil man kritiklos alles Alte bewunderte und nicht daran dachte, daß jene Zeit Butzenscheiben machte, weil sie noch nicht bessere und größere Scheiben herzustellen imstande war, daß sie aber hochentzückt war, als die Technik die elenden undurchsichtigen Butzenscheiben durch farbloses, praktischeres und daher auch schöneres Fensterglas ersetzte.

Es ist dies die Entwicklungsstufe, wo man, wie Goethe sagt, das Natürliche abenteuerlich zu empfinden sucht, statt im Abenteuerlichen das Natürliche zu erkennen, —

Digitized by Google

die Kinderkrankheit des Geschmacks, die Keller seinen „Grünen Heinrich" bei Meister Habersaat durchmachen läßt. Unsere Zeit dagegen freut sich gerade an der Gesetzmäßigkeit, die uns mit den anderen Geschöpfen der Natur verbrüdert. Das Ungewöhnliche, den Krüppel, den Auswuchs schön zu finden, hieße ja geradezu, die Natur in ihrer Gesetzmäßigkeit unschön finden, was zum wenigsten ebenso unsinnig wäre, wie ihr die Schönheit als Wesenseigenschaft zu verleihen. Oft entspringt die Freude am Krankhaften der Blasiertheit, die sich am Gesunden den Magen verdarb. Aber nicht das Gesunde war an diesem Magenleiden schuld, sondern die schlechte Konstitution des Magens selber. In der Entwicklungsgeschichte der Menschheit rührte die Freude am Ungewöhnlichen daher, daß man alles andere einfach übersah. So ziemlich jedes Individuum, — das ja in seiner geistigen ebenso wie in seiner körperlichen Entwicklung die des ganzen Geschlechtes noch einmal durchläuft —, macht in jungen Jahren wenigstens, auch jetzt noch diese Periode romantischer Torheit mit. Wer indes heute ehrlich am Lauten sein Ohr ergötzt, ist vielleicht morgen schon fähig, auch weniger Lautes zu hören, sein Gehör zu verfeinern. Diese Entwicklung geht folgendermaßen vor sich: Erst sehen wir das Ungewöhnliche, dann das Auffällige, schließlich auch das weniger Auffällige am Gegenstande, und zwar zunächst als Impression.

Das Auffällige ist entweder durch seine Kompliziertheit oder durch seine Größe sichtbar, wie ein dunkler Fleck in einem Bilde vor allem das Auge auf sich zieht, ob der Fleck nun einheitlich schwarz ist oder durch das Zusammentreten nahe beisammenliegender Striche entsteht. Wer seelisch eindringt, lernt das in seiner Bedeutung Wichtige fassen, statt des äußerlich Wichtigen. So verstehen wir auch, daß das wirklich Große und das

Digitized by Google

Auffallende zweierlei sind, und daher beim primitiven Betrachter, dem Bewunderer des Auffälligen, der Sinn für das Große noch nicht vorhanden sein wird. Sinnlich wirkt am meisten die Alpenlandschaft durch ihre Größenverhältnisse, die für sich noch keineswegs Größe ausdrücken, und die „schöne" Landschaft durch die Menge der darin vorhandenen Dinge (so die „pittoreske" Landschaft). Die Mittelgebirgslandschaft wirkt viel weniger laut. Sie ist nicht so überwältigend wie das Hochgebirge, daher auch ein seelisches Eindringen in sie viel leichter fällt als bei diesem. Haben wir sie seelisch erfaßt, so ist der Weg zum Erfassen des Wichtigen, zum Verständnis der wirklich großzügigen Landschaft frei, in der der Charakter, vom Unbedeutenden herausgeschält, an der Oberfläche daliegt. Diese Scheidung wird übrigens bisweilen durch das Licht bewirkt, weshalb beispielsweise Mondschein und Dämmerung einer an sich unbedeutenden Landschaft einen großen Zug verleihen können.

Also auch auf diesem Wege haben wir die *seelisch-sinnliche Auffassung als* die entwickeltste und *höchststehende* anerkannt. Erst reizt das gegenständlich Auffallende, die Hochgebirgslandschaft, wie eine grelle Farbe. Dann geht mir der Sinn für das Bescheidene auf, für das Mittelgebirge, für weniger grelle und dafür um so feinere Farben. Nun schürfe ich tiefer, meine Seele tritt neben den Sinnen in Tätigkeit, und ich gelange dazu, von innen heraus zu erfassen, und zwar nach dem Bescheidenen nun auch das stofflich Bedeutsame. Drei Stufen also sind es, deren Parallelen man in der Musik mit Militärmarsch — Melodie — Beethoven, in der Dichtung mit Unterhaltungsroman — Lyrik — Homer ziehen könnte.

So erklärt sich der Fall, wo wohl das durch den Stoff Imponierende (Hochgebirge) Eindruck macht, der

Digitized by Google

großzügigen Landschaft indes (etwa der Heide) zunächst keine Bedeutung abgewonnen wird. Oder die Tatsache, daß manche Menschen wohl den Weg vom Komplizierten zum Einfachen finden und ihr anspruchsloses Wiesental schätzen lernen, das sie früher nicht beachteten, sich aber doch nicht zu einem analogen Verständnis der Hochgebirgswelt zu erheben vermögen, — weil sie unterwegs stecken geblieben sind.

Wenn wir erst einmal seelisch-sinnlich zu schauen vermögen und uns nun nach dem Werte der früheren Genüsse fragen, dann erkennen wir sie als bloße Sinnenreize. Damals verwirrten sie unser Weltbild; jetzt aber vereinfachen und bereichern sie es, wenn wir wieder dieselbe Reise ausführen. Kehren wir aber nach Hause zurück, so verstehen wir tausend Einzelheiten besser als damals, und da wir auch im Kleinsten, in der Zelle wie im größten Wunderbaum, Schönheit finden, gelangen wir wirklich zu einer Entwicklungsstufe, auf der unser Genuß nicht mehr vom betrachteten Stoff abhängt. So braucht auch der wahre Künstler, um zu schaffen, keine großen Reisen zu unternehmen.

Unsinn wäre es freilich, daraus den Schluß zu ziehen, daß Reisen überhaupt wertlos seien; nur soll man sich nicht vom Modegeplapper in falsche Empfindungen hineinreden lassen, soll nicht vom ewigblauen Himmel des Südens schwärmen, wo doch unser Himmel mit seinen ewig wechselnden Wolken unendlich vielgestaltigere Bilder gewährt, und soll nicht vom ewigen Frühling der Riviera seufzen, statt dankbar anzuerkennen, daß jener der Tod bedeutet im Vergleich mit dem nimmermüden Leben, das sich im rastlosen Wechsel unserer Jahreszeiten ausdrückt.

Die Schönheit ist, dem Glücke gleich, überall zu ergreifen, — „immer da"! So wenig das Glück am Gelde, so wenig hängt die Schönheit an den Dingen selbst. Ein gewisses

Digitized by Google

Maß von Geld müssen wir freilich besitzen, um vom Leben mehr zu haben, als um uns gerade noch um den Hungertod zu drücken. Es bereitet gewiß Glücksgefühle, so viel Geld sein eigen zu nennen, daß man sich das leisten kann, wonach das Herz begehrt. Genau so tut bisweilen eine Reise in Länder mit neuen Gegenständen unseres Schönheitsbedürfnisses gut, um den Wissensdurst zu löschen, der in uns nach anderen Ländern brennt. Aber so wenig der Luxus mit seinen ewig wechselnden Sensationen auf die Dauer gut bekommt, so wenig kann unsere Seele immer neue Eindrücke verarbeiten. Beides stumpft die Nerven ab und die Aufnahmefähigkeit, beides macht oberflächlich. Am Ende kommt der Prasser doch zu der Erkenntnis, daß das nicht die geringsten Freuden waren, die er sich um billiges Geld erkaufte. Und der Naturfreund gesteht nach all seinen Reisen — wenn er erst einmal erkannt und erlebt hat, wie auch seine Schönheitsbegriffe aus dem Boden ihre Nahrung sogen, in dem er selbst wurzelt —, daß ihm über all die Pracht und den Reichtum der Fremde die bescheidene Schönheit der Heimat geht.

18. Der Künstler als Schöpfer.

Oberste Stufe der Naturbetrachtung: der Künstler als Neuschöpfer. Gestaltung der rohen Materie. Klingers Beethoven als Gott und Schöpfer einer Tonwelt. Tonwelt ohne Ebenbild. Kunstgelehrte auf falschen Bahnen. Vergleiche. Drei Arten von Schöpfungen: Träume, Ornamente, Neuschöpfung realer Dinge als Symbol. Beethovens Pastorale. Böcklin und Hildebrand. Aufnahme des Gegenstandes mit allen Sinnen, Wiedergabe mit den individuellen Mitteln des Künstlers. Natur mit allen Sinnen — Kunstwerke mit einem Sinne aufnehmbar. Stimmung. Schöpferhände als Äußerung des Temperaments.

Wir haben das Farbengewimmel eines fremden Jahrmarktes eine sinnliche Impression genannt, eine sinn-

Digitized by Google

lich-seelische Impression dagegen die nicht minder farbige Darstellung desselben Sujets, in der aber die verschiedenen Typen in dem Bilde auch noch näher charakterisiert sind. In beiden Fällen handelte es sich um die Wiedergabe eines Eindrucks, den ein Gegenstand auf das Auge oder durch das Auge auf die Seele des Künstlers macht. Nun ist noch ein Schritt darüber hinaus möglich: Böcklin gibt in seinen Meeres- oder Bergbildern „die Seele, den Schrecken, die Furcht, die Macht, die uns die Welt der Alpen weckt. . . . den großen Mythos der Welt als ein unlösliches . . . das Pandämonische ist's, was er nicht nachschafft, sondern gibt wie ein Neuschöpfer". . . . (Bredt.)

Damit sind wir zu einer Tätigkeit des Künstlers — seiner höchsten Tätigkeit — gelangt, die nicht mehr bloß aufnimmt, sondern mit der aufgenommenen Materie schöpferisch verfährt, und wie ein Gott die rohe Materie gestaltet, um ihren tieferen Sinn anschaulich und deutlich zu offenbaren. . . . Darum hat auch Klinger seinen Beethoven als Gott dargestellt, weil gerade dieser die ungeformte Materie der Töne wie ein Schöpfer, ein Gott, zu einer ganzen Welt, die an Harmonie und Schönheit und Größe der unseren nicht nachsteht, gestaltet hat. In der Musik erfassen wir Nichtschaffenden am leichtesten diese Schöpferkraft, weil die Welt der musikalischen Schöpfung, die Tonwelt, in unserer Natur kein Ebenbild hat, dem sie nachgeformt sein könnte. Die anderen Künste haben die — schon geschaffene — Natur zum Gegenstand, und so ist bei ihnen Erfindung und Darstellung, Produktion und Reproduktion vom Betrachter nicht immer leicht auseinanderzuhalten, insbesondere da alle erdenklichen Zwischenstufen möglich sind. Und eine Reihe unproduktiver „Gelehrter" macht sich außerdem ein ganz besonderes Vergnügen daraus, das Göttliche in der

Digitized by Google

Arbeit des Künstlers ins irdische Licht zu rücken und das Urbild des „Faust" oder der „Toteninsel" ausfindig zu machen, anstatt sich an der Schönheit der Werke selber zu erfreuen und zu zeigen, worin sich diese Werke über die Natur noch hinauserheben. So ist die Musik die Wunderblume, die aus des Künstlers — freilich in der Natur gereifter — Seele sproßte, während bei anderen Künsten die Stammpflänzchen in der Natur gekeimt haben und erst dann in des Künstlers Temperament verpflanzt wurden und dort einen mehr oder weniger fruchtbaren Boden fanden.

Wir wollen das Bild noch weiter ausführen. Der Gärtner weiß genau, wie wichtig die Zusammensetzung des Bodens für die in seine Treibhäuser verpflanzten Keimlinge ist, die in der Natur nur zu spärlichem Blühen kommen. Im einen verändert die Pflanze ihren ganzen natürlichen Charakter und treibt phantastische Blüten, die freilich bei der geringsten Berührung mit der freien Naturluft zerstört werden. Die Kraft eines anderen Bodens läßt die Pflanze aufschießen, und aus dem erwarteten Salatköpfchen wird eine vielverästelte Pflanze, deren Aussehen nicht entfernt an die erwartete Kugelform erinnert und die sich nur durch die Form ihrer Blätter als Salatpflanze verrät. Im passenden Grunde aber entwickelt sich das Pflänzchen weit üppiger, saftiger, auch widerstandsfähiger und gesünder als im kärglichen Naturboden, und es trägt Blüten und Früchte, die es im Freien, unter unserem Himmel wenigstens, nimmer hervorgebracht hätte. So kann auch die Natur im Kopf des gestaltenden Künstlers zu etwas Neuem werden, das die Natur selber niemals erzeugt haben würde. Der eine schafft Träume daraus, jenen empfindlichen Treibhauspflanzen vergleichbar, die wir auch nur wieder in einer Art von Traum genießen dürfen,

Digitized by Google

die aber das Betasten rauher, materieller Hände nicht vertragen. Beim zweiten entwickeln sich, jener Salatpflanze vergleichbar, aus der Naturanregung Ornamente, die nur entfernt noch an die Vorbilder erinnern, aber doch mit einer gewissen gesetzmäßigen Notwendigkeit aus ihnen hervorgehen. Allerdings haben diese Ornamente nicht mehr so viel Wirklichkeit, daß wir sie als eine Darstellung der Natur betrachten dürften, genau wie auch jener Salat seiner eigentlichen Bestimmung — gegessen zu werden — nicht mehr genügt, indem er nicht mehr die dafür erforderlichen Eigenschaften besitzt. Der dritte endlich — nun, das ist der Neuschöpfer, wie Böcklin in den erwähnten Bildern.

Vom Traumkünstler haben wir schon gesprochen, die beiden anderen unterscheiden sich darin, daß der zweite mehr das sinnlich Gesehene, der dritte mehr das seelisch-sinnlich Erschaute weiterentwickelt, d. h. nicht nach-, sondern neuschöpft.

Beethoven hat Schindler die Stelle in der Umgebung Wiens gezeigt, wo er seine „Pastorale", diese musikalische Dichtung von Wald, Feld und Wiese, komponiert hat. Lyser hat den Tondichter auf einer Zeichnung dargestellt, wie er am Waldesrande sitzt und auf die Stimmen der Natur lauscht, die „Vöglein, die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum", die an dem Werke „mitkomponiert" haben. So denken wir uns auch Böcklin oder Hildebrand ihre Seele im Walde spazieren führend, die Hände behaglich über dem Rücken verschränkt oder in den Rocktaschen vergraben, wie sie sich von der Weihe des Waldes wie von einem reichen Segen befruchten ließen, nicht als Maler und Plastiker, sondern als ganze, mit allen Sinnen, mit Gefühl, ja mit Verstand aufnehmende Menschen. Und so tranken sie die Seele des Waldes in sich hinein, das

Digitized by Google

Unbestimmbare, was man Stimmung nennt, das jeder wieder, nach seiner seelischen Veranlagung, anders empfindet, bald als grausig, bald als beruhigend, bald als heimelig, bald als geheimnisvoll, den Schatten der Dinge gleichsam, die Wertung, die wir ihnen im Grunde selbst verleihen. Auch das Echo steckt im Walde, aber wir müssen es wecken mit unserer eigenen Stimme, und jedem antwortet es mit anderen Tönen. So ist es auch mit der Stimmung. Und nachdem diese Begnadeten so den Wald in sich aufgenommen, als Stimmung, gingen sie hin und gaben das Empfundene wieder von sich, jeder auf andere Weise, jeder in der Sprache, die ihm ein gütiges Geschick verliehen hatte. So entstanden Beethovens Pastorale, Böcklins Schweigen im Walde und Hildebrands Hubertustempel. Und aus ihnen, diesen Werken von Menschenhand, vermögen wir den ganzen Stimmungsgehalt des Waldes, das, was uns in seinen Hallen mit Andacht und mit den höchsten Wonnen erfüllte, ebenso reich wiederzufinden, ebenso überwältigend, ebenso unfaßlich, ja noch reiner und unvermischter als draußen in der freien Natur, weil die Schönheit in diesen Werken geklärt und von den Verunreinigungen des Zufalls befreit ist.

Die Natur drückt ihren ganzen Reichtum nicht so aus, daß wir ihn durch einen Sinn allein zu fassen vermöchten. Aber der Künstler vermag den Reichtum mit allen seinen Sinnen aufzunehmen und ihm dann mit seinen Mitteln, d. h. zur Aufnahme für einen Sinn Ausdruck zu geben. Können wir Menschen mit unseren Augen das Schweigen im Walde sehen? Wir hören es bloß, aber aus Böcklins Darstellung liest auch unser Auge heraus, daß diesen Wald kein Laut stört, und daß selbst dieses wundersame Einhorn trotz seiner schweren Tritte die Stille nicht unterbricht. Und wer den Hildebrandschen Tempel des Waldes,

Digitized by Google

das Hubertusdenkmal betritt, in den die Sonne durch das Eisengitter gleich wie durch das Laubdach des Waldes Kringel wirft, wer vor dem Wasserbecken steht, in dessen Mitte sich der Sockel erhebt, auf dem der prachtvolle Hirsch staunend erhobenen Hauptes steht, den erinnert die ungekräuselte Oberfläche des Wassers unwillkürlich an die Windstille des geschützten Waldes, in dem erzeugen die Steinsäulen und das sanftgerundete Kupferdach dieselbe Stimmung, wie die Architektur des Waldes selbst. Hildebrand hat nicht versucht, etwa die Stämme in Stein nachzubilden; ein solcher Versuch hätte uns die Säulen wohl als Baumstämme dargestellt, aber die Weihe, die Stimmung des Waldes wäre dahin gewesen. Und wie diese beiden Künstler hat Beethoven durch das Abstrakteste: in Tönen, die höchstens noch in kleinen Scherzchen wie dem Kuckuck- und Nachtigallruf Nachahmung zuließen, ein Werk geschaffen, das, so verschieden seine Mittel auch von denen der anderen sind, doch dieselbe *Stimmung* in dem Hörer auslöst, wie in dem Betrachter des Böcklinschen und Hildebrandschen Werkes: die Waldesstimmung selbst. So kamen diese drei Künstler dazu, mit ihren verschiedenen Ausdrucksmitteln ein Stück der Natur neu zu schaffen, frei von dem Sujet, ganz andersartig als das Sujet: nicht durch Ideenassoziationen wirkend, sondern unmittelbar durch die Seele, die das Kunstwerk ausatmet, durch die Töne, die es in dem Betrachter zum Singen bringt. Und das Temperament, durch das sie die Natur gesehen haben, ist nicht nur ein Sieb, eine Brille, nicht mehr ein bloß sichtendes Instrument, sondern es setzt *Schöpferhände* in Bewegung, von einer ebenso unerschöpflichen *Gestaltungskraft* geleitet, wie der des Schöpfers unserer Natur nach des Moses Schöpfungsgedicht.

Digitized by Google

19. Die Bedeutung der Kompositionsgesetze.

Natur unbegrenzt — Kunstwerk begrenzt.
„Winkel der Natur". Rahmen. Gebot zur Ordnung. Beispiel guter Komposition aus der Natur. Einfachheit. Scheidung von Wichtigem und Nebensächlichem. Unterschiede von Skizze und Bild. Ordnung der Natur — des Kunstwerks. Wesen des Bildes und der Skizze. Wichtigkeit der Komposition. Bewußte — unbewußte Anwendung der Kompositionsgesetze. Instinktive Anwendung durch Laien. Ergänzung der Definition vom Kunstwerk.

Der Künstler, vom armseligsten Kopisten bis zum begnadetsten Schöpfer, stellt die Natur dar, wie er sie durch sein Temperament sieht. Das Kunstwerk in seiner Begriffsbestimmung als „durch ein Temperament gesehene Natur" genügte der Untersuchung all der Stufen künstlerischer Arbeit, die wir im Verlauf unserer Ausführungen ins Auge gefaßt haben. Nun aber haben wir bis jetzt dem Umstande noch keine Beachtung geschenkt, daß die Natur für uns etwas unendlich Großes, das Kunstwerk in seinen Maßen aber stets etwas sehr Begrenztes ist. Auch das hat Zola in seiner Begriffsbestimmung berücksichtigt, indem er die Kunst bezeichnete, wie wir jetzt ergänzen müssen, als „Coin de la nature, vu par un tempèrament".

Ein Winkel, ein Stückchen der Natur! Ein beliebiges Stückchen der Natur also? Schon aus einem ganz äußerlichen Grunde darf das Stückchen nicht beliebig aus der Natur herausgeschnitten sein. Mein Bild wird nicht vom Zufall gerahmt, sondern den Rahmen bildet fast ausnahmslos irgendeine geometrisch geordnete Figur. Meist ist es ein rechtwinkliges Viereck, weil sich das Bild in die rechteckige Wand einordnen muß. In der Natur gibt es keine Unordnung, und darum verabscheut sie auch der Menschengeist. Jeder kleinste Teil in der Natur erhält seine Gestalt gesetzmäßig durch eine höhere Ordnung, keine Zelle und kein Kristallteilchen wird vom Zufall geformt.

Digitized by Google

So enthält auch die Ordnung, die der Rahmen ausdrückt, für das Bild, das er einschließt, ein Gebot zur Ordnung.

Doch gehen wir statt theoretischer Betrachtungen lieber wieder von der Erfahrung aus.

Es gibt irgendwo ein Plätzchen, von wo man eine eigenartige Aussicht genießt. Zu beiden Seiten laufen bewaldete Bergzüge unter gleichen Winkeln gegeneinander sich verschmälernd ins Bild, um dem Beschauer die Aussicht auf einen kahlen felsigen Gipfel in der Mitte des Hintergrundes freizulassen. Davor dehnt sich eine Wiese, durch die ein von hohen Erlen begleiteter Bach im sanften Bogen vorüberschwenkt. Von diesem Punkte übt die Aussicht auf den Beschauer eine ähnliche Wirkung aus, wie im allgemeinen nur ein gutes Kunstwerk, als ob es der Natur gelungen sei, mit dem Bildchen zufällig selber einmal ein Kunstwerk zu schaffen. Sobald man aber den Standpunkt wechselt, und die Gegenstände auf dem Bilde sich aus ihrer Symmetrielage verschieben, ist der besondere Reiz des Bildes verschwunden. Sein eigenartiger Zauber kann also nur von der Anordnung der Dinge im Bilde ausgegangen sein, denn von dem veränderten Standpunkte aus sind noch immer die gleichen Dinge sichtbar, nur die Anordnung ist eine neue geworden.

Das ist ein Fall von guter Komposition in der Natur, die natürlich vom Zufall bedingt wurde. An sich, in ihren einzelnen Gegenständen, ist ja allerdings die Natur immer bewundernswert geordnet („komponiert"). Jedes Blättchen verkündet mit seinen Fiederchen Ordnung. Aber meist ist die Geordnetheit der Natur höherer Ordnung, da sie verschiedenen Ursachen ihre Entstehung verdankt: der Verstand ist wohl in der Lage, zu beweisen und erkennen, daß kein Steinchen vom Zufall an seinen Platz gelegt wurde, aber für die Sinne, die

Digitized by Google

nur eine einfache Ordnung zu fassen vermögen, erscheint diese höhere Ordnung als Durcheinander.

Komposition ist auch diejenige Ordnung, die sich in der Einfachheit zu erkennen gibt und die in dem Beschauer jene geruhsame Stimmung weckt, die von einem aufgeräumten Zimmer ausgeht. Wie unkünstlerisch, beiläufig, aus diesem Grunde die nachlässige Unordentlichkeit mancher Künstler, die man so gerne als „malerisch" für das Auge, als „genial" für die ethische Wertung bezeichnet! Die Einfachheit ist noch aus einem anderen Grunde künstlerisch: weil nämlich unsere Sinne von einer auffallenden Trägheit beherrscht werden, und jede Abweichung vom Einfachen, wenn das gleiche Ergebnis durch einfache Mittel erreicht werden könnte, mithin jede unnütze Anstrengung verabscheuen.

Bei jeder Betrachtung künstlerischer Art ordnen wir. Denn die Scheidung von Wichtigem und Nebensächlichem, dieses Grunderfordernis jeder Betrachtung, ist auch nichts anderes als eine Art von Komponieren. Dazu kommt noch ein anderes: in der Natur sehen wir tausend Bäume vor uns, die den Wald bilden, während das Format unseres Bildes uns nötigt, eine Anzahl daraus auszuwählen, und durch diese Anzahl trotzdem den Eindruck der Menge zu geben. Es ist möglich, den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen, aber auch, den Wald durch einige wenige Bäume darzustellen. Je weniger, desto besser, entscheiden unsere faulen Sinne, die indes immer mit der hungrigen Seele im Kampfe liegen, welche sich nicht mit armseligen Eindrücken abspeisen läßt. Gelingt es uns, mit wenigen Bäumen den Wald zu geben, so haben wir erst eine Skizze gefertigt, die sich um keinen Rahmen zu bekümmern braucht. Soll aber ein Bild daraus werden, so weist der Rahmen den einzelnen Bäumen ihren Platz an. Das Ganze muß einen

Digitized by Google

organischen Eindruck machen, wie ein Kristall sich in lauter kleine Kristallteilchen spalten läßt. Nach welchen Gesetzen die Natur nun in den Kristallen ordnet, ist, wie uns die Mineralogen sagen, ziemlich einfach. Auch in der Kunst jeder Art gibt es Gesetze der Komposition, die keiner ungestraft übertritt, ob er sie nun gefühlsmäßig und unbewußt, oder ob er sie mit Überlegung und Bedacht respektiert. Denn wenn die Natur an sich als geordnet erkannt werden kann, so gilt diese Forderung ebenso für die dargestellte Natur im Kunstwerke.

Hierzu sind noch zwei Anmerkungen zu machen. Der Unterschied zwischen Skizze und Bild liegt demnach nicht — wie oft behauptet wird — in der Art der Pinselführung, in der Handschrift des Künstlers: ein minutiös ausgetipfeltes Bild kann Skizze bleiben, während ein Bild, wenn es nur gut komponiert ist, von einigen wenigen charakteristischen Pinselhieben gebildet sein kann. Das Analoge gilt in den anderen Kunstgattungen. — Daß die Komposition eine sehr wichtige Voraussetzung für die Güte eines Kunstwerkes ist, erkennen wir, leichter als in der darstellenden Kunst, in der Dichtung und der Musik. Die Anordnung eines Dramas oder gar einer Symphonie ist nahezu mathematisch festgesetzt: nicht aus einer von Menschen willkürlich geschaffenen Regel heraus, sondern aus Regeln, die mit dem Wesen der Sinne und mit der Psychologie — also Naturgesetzen — im engsten Zusammenhang stehen.

Ein näheres Eingehen auf diese Kompositionsgesetze würde uns hier zu weit führen. Es genügt, zu betonen, daß diese Gesetze es sind, die einem guten Bilde den Charakter der Einheitlichkeit und der Notwendigkeit geben, und daß man darum ein Bild nicht beliebig zuschneiden darf, ohne seine Bildwirkung zu zerstören. Ganz gleichgültig ist es dabei für die Wirkung, ob der Künstler diese

Digitized by Google

Gesetze bewußt oder unbewußt befolgt. Und so leuchtet ohne weiteres ein, daß ein Künstler, der diese Gesetze rein verstandesgemäß in sich aufgenommen hat, viel leichter und zugleich zielbewußter arbeiten kann, als einer, der sie gefühlsmäßig bei jedem neuen Werke gewissermaßen im Dunkeln suchen muß.

Auch wir Laien wenden diese Gesetze, wenigstens in ihrer primitivsten Form, ohne es zu wissen, instinktiv an, wenn wir beispielsweise ein Bild aufhängen: ob wir es in die Mitte der Wand, ob höher oder niedriger, dann in welchen Zwischenräumen von anderem Wandschmuck wir es anbringen; oder wenn wir eine Wand für zu leer, die andere für überfüllt halten; ferner wenn wir unsere Blumen in der Vase ordnen oder wenn uns an einem Bilde etwas in der Anordnung stört, rein sinnlich stört und unserem Auge weh tut.

Die Definition eines Kunstwerkes mit Rücksicht auf diese Dinge wäre demnach: Darstellung der durch ein Temperament gesehenen Natur unter Berücksichtigung der durch die Begrenzung des Kunstwerkes vorgeschriebenen Kompositionsgesetze.

20. Die Nachahmung der Natur.

Fabel von den Trauben des Apelles. Nachahmung der Natur. Schlachtenpanoramen. Vortäuschung der Wirklichkeit. Ihre Folgen. Nero und das brennende Rom. Nachahmung der dreidimensionalen Wirklichkeit. Das Selbstporträt des japanischen Bildhauers. Wachsfigurenkabinett. Rodins „Mann mit der gebrochenen Nase". Grünewalds geschwürbedeckte Menschen. Weitere Gründe gegen die Nachahmung. Ehrlichkeit in der Moral — in der Kunst. Unterdrückung des Temperaments. Zufälligkeit der Natur. Nachahmung — Pessimismus, reine Kunstfertigkeit — Größenwahn. Darstellung — Harmoniegefühl.

Von Apelles wird erzählt, er habe ein Traubenstilleben von so wirksam täuschender Naturwahrheit ge-

Digitized by Google

malt, daß die Vögel herangeflogen kamen, um sich an den verführerischen Beeren gütlich zu tun.

Der diese Fabel erfand, vergaß, daß das Vogelauge eine zweidimensional gemalte Traube wohl trotz aller Naturtreue der Darstellung nicht für dreidimensional, für körperlich halten wird, dann aber — was uns hier interessiert — hielt er eine sklavische Nachahmung der Natur für das höchste Kunstideal, weil er uns ja durch sie die Meisterschaft jenes Malers beweisen wollte.

Ein ähnliches Ideal scheint den Malern der Schlachtenpanoramen vorzuschweben, wenn sie uns durch ihre Rundgemälde die Wirklichkeit vortäuschen suchen. Denn sie sind bestrebt, durch einige geschickt vor das Bild gruppierte echte Gewehre, Tornister, ja selbst ausgestopfte Uniformen die Unwirklichkeit des Bildes vergessen zu lassen, während der wahre Künstler sie geradezu durch die Begrenzung seines Werkes, so der Maler durch den Rahmen seines Bildes, der Plastiker analog durch den Sockel seiner Bildsäule, betont. Sobald diese Illusion der Wirklichkeit uns gefangennimmt, ist der künstlerische Eindruck dahin. Wenn wir uns von dem Maler beschwindeln lassen, sein Gemälde stelle die Wirklichkeit vor, so sind wir Zuschauer einer richtigen Schlacht. Und wenn auch der kaiserliche Snob Nero beim Anblick seines brennenden Roms an der Schönheit des Bildes sich ergötzen konnte, wir Wilden sind doch bessere Menschen, und patriotische oder humanitäre Gefühle werden den Genuß an der Schönheit einer solchen Nachahmung vernichten. Vor allem aber wird das Bild nur die Wirklichkeit eines einzigen Augenblicks vortäuschen, trotz aller Mühe, die der Maler auf sein Werk verwendet hat. Und schließlich werden wir dieses Bild — im Gegensatz zu einem Bilde, das sich offen und ehrlich als Bild gibt — aufs genaueste mit seinem Gegenstande vergleichen und

Digitized by Google

recht schnell einsehen müssen, wie vermessen es von dem Menschen ist, mit der Natur in Wettbewerb treten und ihr das mit seinen erbärmlichen Mitteln nachmachen zu wollen, was sie mit Hilfe des unerschöpflichen Schatzes ihrer Kräfte vollbringt.

Eine vollständige Nachahmung der dreidimensionalen Natur wäre indes nur durch plastische Mittel zu erreichen. Und so erzählt man sich auch von einem japanischen Bildhauer, daß er ein Selbstporträt aus Holz in Kleider gesteckt und sich selbst reglos daneben aufgestellt habe, und siehe da! sogar seine besten Freunde hätten nicht mehr das Original von der Kopie zu unterscheiden vermocht! Um sich den Genuß zu verschaffen, der von einer solchen Naturnachahmung ausgegangen sein muß, besucht man am einfachsten ein Wachsfigurenkabinett. Was wir aber dort sehen, erfüllt uns, wenn wir uns unser gesundes Gefühl bewahrt haben, mit dem tiefsten Grauen. Wir sehen dort Köpfe von Enthaupteten, die noch zu leben scheinen, nicht von Toten, in denen auch der Blick erloschen ist, sondern von Lebenden, die sich nicht mehr zu regen vermögen; wir erwarten den Augenblick, wo sich ihrem Munde ein Schrei des Entsetzens über ihren Starrkrampf entringen wird, wo sich die Züge in namenlosem Schmerz oder im Lachen des Irrsinns verzerren werden. Und wenn uns auch der Anblick eines Toten die Nerven nicht erregt, so jagen diese unnatürlich starren Häupter — moderne Medusenhäupter, entsetzliche Traumgespenste — uns eine Gänsehaut über den Rücken. Ihre Verfertiger wollten die Natur nachahmen, und sie haben grauenhaft unnatürliche Phantome geschaffen, weil wir sie eben für Natur nehmen müssen und ihre Wahrheit an der Wirklichkeit selber, nicht an der Erscheinung der Wirklichkeit, messen. Und so erschrecken sie uns mit dieser Nachahmung der Wirklichkeit,

selbst wenn ihre Geschöpfe die lieblichsten Gesichtszüge tragen. Das ist der Fluch der Nachahmung, der Selbstüberhebung, die mit der Natur selbst in Wettbewerb treten will. Der Darsteller dagegen kann uns mit einer Wirklichkeit, die uns als solche Abscheu einflößt, so sehr befreunden, daß ihre Darstellung sogar Lustgefühle erregt. Kein Mensch wird eine gebrochene Nase bei einem lebenden Menschen oder gar vereiterte Geschwüre schön finden, aber Rodin hat den „Mann mit der gebrochenen Nase", Grünewald mit Geschwüren übersäte Körper in einer Weise dargestellt, daß unsere Betrachtung von der Erscheinung dieser unerfreulichen Dinge genußreich wird: so stark ist ihre Erscheinung, so weit erhebt sie sich über den Gegenstand selbst hinaus.

Gegen eine Nachahmung der Natur durch die Kunst, statt einer Darstellung, spricht schon die Abneigung des Menschen gegen das Gefopptwerden. Ehrlichkeit ist zwar eine moralische Tugend und braucht nicht notwendig auch eine ästhetische Tugend zu sein. Aber solche Täuschungsversuche eines Künstlers, mag er noch so sehr von der Richtigkeit seines Weges überzeugt sein, treffen uns als Menschen von Fleisch und Blut, als welche wir die Kunst betrachten, und wie die Unehrlichkeit einen Verstoß gegen unsere moralische Logik bedeutet, so empfinden wir sie auch in der Kunst, wenn wir die Kunst nicht bloß als einen Kitzel für die vom übrigen Menschen losgelösten Sinne bewerten. Wenn der Plastiker die Natur nachahmen wollte, so würde er damit zugeben, daß der höchste Kunstgenuß von den Werken der Natur und nicht von denen der Künstler ausgeht, womit überhaupt die ganze Kunst als armseliges Surrogat überflüssig würde.

Aber auch wenn wir von allen diesen Überlegungen absehen, so ist eine Nachahmung der Natur schon deshalb ein Unding, weil dabei die Auffassung des Künstlers

Digitized by Google

— sein „Temperament" — nicht zu Worte käme. Bei einer Nachahmung muß das Ich schweigen und sich bedingungslos der Natur unterwerfen, wie sie sich zufällig gibt. Zufällig, weil stets eine Reihe von verschiedenen unter sich unabhängigen Gesetzen sich kreuzen und so eine Verwirrung zum Ergebnis haben, die, sklavisch wiedergegeben, aus der Natur nicht die sie beherrschende Harmonie gäbe, sondern eine wirre, trostlose Unordnung. Künstler und Betrachter aber würden, bei einem solchen Abhängigkeitsverhältnis vom Zufall, zum Pessimismus geführt, so gewiß als die reine Kunstfertigkeit, die naturgemäß die Natur als Stümperwerk betrachtet, beim Größenwahn landen muß. Die Darstellung der Natur aber erzeugt ein Gefühl der Harmonie, wie es nur natürlich ist zwischen den Dingen in der Natur und uns selber, die wir ja mit ihnen eins sind, Kinder derselben Erde, derselben Mutter, vom gleichen Stoffe wie sie gebildet, den gleichen Gesetzen gehorchend. Und jedes Kunstwerk, das uns wieder ein neues Stück Natur oder an einem alten Stück neue Schönheiten durch die Sinne ins Gemüt führt, erfüllt auf seine Weise die gleiche Aufgabe wie eine wissenschaftliche Erkenntnis, die durch den Apparat unseres Gehirnes hindurch zum selben Ziele gelangt: uns wieder einen Schritt näher zu bringen der Natur, unserer Allmutter, deren Geschöpfe eine einzige große Familie bilden, zu welcher auch wir Menschen gehören.

Digitized by Google

21. Malerei und Plastik.

Hauptunterschied von Malerei (Zeichnung) und Rundplastik. Relief. Impression in der Rundplastik. Prinzip. Unmöglichkeit der impressionistischen Rundplastik; Beispiel. Impression und Relief. Handwerkszeug des Künstlers: Malerei. Plastik. Gobelins, Intarsien. Wichtigkeit der Kenntnis des Materials für den Künstler und den Betrachter. Gründe.

Der Maler gibt die Erscheinung, die nur nach vorne Wirklichkeit und für den Beschauer Gegenständlichkeit besitzt, der Rundplastiker (Modelleur und Bildhauer) erzielt seine vielseitigen Wirkungen durch einen Gegenstand, von dem, analog wie von der Natur, die Erscheinung nach allen Seiten hin ausgeht. Das ist der Hauptunterschied zwischen der Malerei(Zeichnung) und der Rundplastik. Dazwischen steht das Relief, gewissermaßen ein zweidimensionales Werk, das aber nicht durch Farben, sondern durch Schatten (die von erhöhten Flächen, also einem dreidimensionalen Mittel, ausgehen) erzeugt wird. Das Werk des Malers und Zeichners ist eine Erscheinung, die durch Farben und Linien — wie das Relief durch Schatten — zusammengesetzt wird; das Werk des Rundplastikers aber eine analog wie die Natur dreidimensional geformte Darstellung, die, wie die Natur selbst, auch ohne die Existenz des Betrachters materielle Wirklichkeit besäße, während ein zweidimensionales Werk erst durch die Existenz eines Betrachters Wirklichkeit (die ja dreidimensional ist) gewinnt.

Daraus folgt ohne weiteres, daß der Impressionismus, der eine Erscheinung darstellt, gegen den Sinn und das Wesen der Rundplastik verstoßen würde. Eine impressionistische Rundplastik würde nicht von innen heraus, von den formbildenden Knochen und Muskeln ausgehen, sondern der Erscheinung des Modells die Reflexe

Digitized by Google

abschauen, die das Licht bei einer gewissen Bewegung und einer bestimmten Beleuchtung auf dem Modell hervorzaubert, und nun das Werk so modellieren, daß diese Äußerlichkeiten wieder auf der Darstellung erscheinen würden. Natürlich würden diese Formen auch nur wieder von einem einzigen Standpunkte aus (dem, welchen der Künstler bei der Verfertigung seines Werkes dem Modell gegenüber einnahm) Wahrheit in sich tragen, ebenso auch nur für den einzigen dargestellten Augenblick wahr wirken. Es gibt solche Plastiken. Betrachtet man sie von einem anderen Standpunkte aus, als dem ihres Schöpfers, so verwandelt sich die Ruhe der natürlichen Formen in ein flackerndes, willkürliches Durcheinander; und während eine gute Plastik einen so lebendigen Eindruck macht, daß man die Muskeln leise sich regen, die Brust atmen zu sehen vermeint, und das Gefühl hat, daß der Dargestellte zwanglos eine andere als die vom Künstler gewählte Stellung einnehmen könnte, kann man im Gegenteil vor diesen Werken sich des Gefühls nicht erwehren, daß bei einer Veränderung die Gelenke sich ausrenken, die Muskeln verzerren und die Knochen durch die Haut dringen würden. Eine solche impressionistische Rundplastik gleicht dem Automaten, der nur für eine bestimmte Bewegung Leben vorzutäuschen vermag, der aber, sobald er sein Kunststückchen vollbracht, nun durch seine Unbeholfenheit erst recht daran erinnert, daß er ein toter Mechanismus ist.

Der Reliefplastiker dagegen steht eigentlich den zweidimensionalen Künsten näher. Und zwar wirkt die Rundplastik durch den Gegenstand selbst, das Relief durch eine Übersetzung des Gegenstandes, in einem ähnlichen Verhältnis wie die Malerei die wirkliche, die Linienzeichnung eine übersetzte Augenimpression gibt. Das Relief stellt die einzige Möglichkeit einer impressionistischen Plastik dar, einer Plastik, die eine Erscheinung des Gegen-

Digitized by Google

standes nicht bloß im Beschauer erzeugt, sondern auch eine Erscheinung des Gegenstandes zum Vorwurf einer Darstellung nimmt. So muß beispielsweise der Reliefplastiker mit Verkürzungen arbeiten, während der Rundplastiker die wirklichen Verhältnisse gibt. Aber auch noch im Relief benützt der Plastiker eine Materie (Metall, Stein usw.), die nicht die fast unbegrenzte Verwendungsfähigkeit der Farbe besitzt.

Damit kommen wir zu dem Einfluß, den das Material des Künstlers auf die Gestaltung seines Werkes ausübt. Zu diesem Einfluß kann sich noch ein weiterer gesellen, wie wir gleich hier vorwegnehmen wollen: der des Handwerkszeugs. Man hat den letzteren sehr oft überschätzt. So hat man gesagt, die Beschaffenheit der Malerpinsel müsse eine breite Handschrift des Malers zur Folge haben. Da es indes alle möglichen Breiten und Härten von Pinseln gibt, so ist diese Behauptung übertrieben, und gerade die herrlichsten Werke der Malerei sind so gemalt, daß wir überhaupt nicht mehr unterscheiden können, mit welcher Art von Pinsel sie angefertigt sind. Dieser Umstand hat auch Whistler — einen Künstler, der auf die handwerksmäßige Beherrschung seiner Kunstmittel großen Wert legte — zu dem Ausspruch veranlaßt, ein gutes Kunstwerk dürfe gar nicht verraten, wie es hergestellt worden sei. Es wäre auch unsinnig, wenn der Künstler sich Beschränkungen in seinen Ausdrucksfähigkeiten auferlegte, die durch keinen Vorteil bezahlt werden. Ganz ähnlich liegen die Dinge in der Plastik: in einem Steinbildwerk brauchen sich die Meißelhiebe schon darum nicht zu zeigen, weil der Steinbildhauer außer dem Meißel noch andere ebenso berechtigte Werkzeuge, z. B. Feilen benützt. Anders steht es bei der Verwendung von weniger leicht zu behandelnden Materialien zum Zwecke zweidimensionaler Darstellung,

Digitized by Google

so bei den Gobelins und bei den Intarsien. Hier bestimmen nicht nur das Material, die verwendete Faser oder das Holz, sondern auch das Handwerkszeug, die Webstühle und Sägen usw. den Charakter des Kunstwerkes mit. Daher wäre es auch unsinnig, durch einen enormen Aufwand an Arbeit und Zeit mit der Nadel oder Säge das gleiche Ergebnis erzielen zu wollen, das man mit dem ungleich geschickteren und freier beweglichen Pinsel mit Leichtigkeit erreicht. Über sein Material aber darf sich kein Künstler hinwegsetzen. Wie schon in den zweidimensionalen Künsten ist daher erst recht in der Plastik, die nicht eine Erscheinung, sondern einen Gegenstand in festem Material gibt, die Kenntnis der Eigenschaften dieses Materials für den Künstler eine unerläßliche Vorbedingung.

Und für den Betrachter nicht minder. Denn ein Teil der Schönheit des Werkes wird gerade darin liegen, wie der Künstler den Eigenschaften des Rohmaterials gerecht geworden ist. Die physikalischen Eigenschaften des Materials bestimmen auch die äußere Form des Kunstwerkes, und ein Verstoß gegen die Logik des Materials wird dem Genusse hinderlich sein. Das ist ja bei der Betrachtung der Natur selbst nicht anders. Ein langer Grashalm, der die schwere Rispe trägt, erfreut uns durch seine Tragfähigkeit. Wollte man aber aus Stein ein vergrößertes Abbild davon herstellen, so würden wir uns gefühlsmäßig entsetzen über dieses Wagnis, und das unnatürliche Machwerk nicht schön finden, weil wir das Gefühl hätten, daß hier dem Material Gewalt angetan worden ist.

Die Beschaffenheit einer Geige, ihr Holz, ihre Konstruktion wird auf die Schönheit ihres Tones Einfluß haben. Aber eine Beziehung zur Güte des Stückes selbst, das darauf gespielt wird, hat sie nicht. Ebensowenig hat

Digitized by Google

etwa die chemische oder physikalische Beschaffenheit einer Farbe Einfluß auf den Wert eines Bildes. Ein Vorteil für den Musiker und Maler ist es freilich, wenn der Ton seiner Geige voll und die Leuchtkraft seiner Farbe stark ist. Einen ganz anderen Einfluß aber hat das Material des Plastikers auf sein Werk, indem es geradezu formbildend wirkt. Wir haben ja gesehen, daß von der Rundplastik die Erscheinung erst ausgeht, während die anderen Künste schon selbst Erscheinung sind. Daher müssen wir den Eigenschaften dieses Materials eine nähere Betrachtung widmen.

22. Das Material des Plastikers.

Strukturverhältnisse und Statik des Materials. Steinplastik. Gegenbeispiele: Die marmorne Hängematte, rundplastische Laubmassen, physikalisch unmögliche Stellungen. Beschränkung auf Darstellung ruhender Körper. Bronzeplastik. Vergleich von Bronze und Stein. Marmorkopien griechischer Bronzen in Marmor. Beliebiges Material der Kopien nach Sinding. Naturplastik. Optische Wirkungen des Materials. Allgemeines. Besonderes: Sauerlandt über Bronze und Stein.

Das Gefühl für die Strukturverhältnisse und für die Statik des Materials schreibt der Plastik und besonders der Steinplastik gewisse Beschränkungen vor, deren Übertretung in dem Beschauer ein Unbehagen und dadurch eine Störung des künstlerischen Genusses hervorruft. Die neuitalienischen Steinbildhauer z. B. haben es in der vorsichtigen Behandlung des Marmors zu einer Virtuosität gebracht, die sie das scheinbar Unmögliche vollbringen läßt. Ich habe ein in einer marmornen Hängematte liegendes Weib aus Marmor gesehen, das allen Gesetzen der Statik in der unglaublichsten Weise hohnsprach und das gewiß auch bei der

Digitized by Google

geringsten unsanften Berührung aus der Luft herabstürzen mußte, ebenso Marmorrosen mit beinahe durchsichtig dünnen Blumenblättern, die ein Lufthauch abbrechen mußte. Mein Gefühl bei der Betrachtung solcher Kunststückchen konnte ich in seiner Art nur dem vergleichen, das uns überrieselt, wenn wir einen Nachtwandler in der Dachrinne eines fünfstöckigen Hauses dahinbalancieren sehen. In der Natur weiß man instinktiv, daß die Faser der Hängematte von großer Festigkeit ist, die Blumenblätter einer Rose biegsam sind, und daß ihr biegsames Material ungleich dem spröden Steine nicht abbricht, sondern nachgibt. Ähnlich ist es mit der Laubmasse eines Baumes: sie verursacht uns, mag sie noch so dicht sein und noch so sehr für das Auge den Eindruck einer schweren Masse machen, keine Befürchtungen, daß sie aus ihrer luftigen Höhe infolge ihrer Schwere herabstürzen möchte; wir kennen ihre geringe Schwere. Wie peinlich aber wäre ein solcher Anblick, wenn Stamm und Laubmasse aus Stein rundplastisch nachgebildet würden: das Bewußtsein von der Schwere des Materials würde — gesetzt den Fall, daß eine solche Nachbildung überhaupt gelänge — uns den Anblick zu einer Qual machen. In geringerem Maße werden uns von schlechten Plastikern bisweilen solche unerquicklichen Anblicke bereitet: wenn sie — durch sorgfältig versteckte künstliche Hilfsmittel — eine Steinfigur eine nach den Gesetzen des Gleichgewichtes unmögliche Stellung einnehmen lassen, so daß wir befürchten müssen, das Werk möchte im nächsten Augenblicke nach vorn oder hinten umstürzen: oder wenn sie als Vorwurf eine Stellung wählen, die schon in der Natur nichts Stabiles an sich hat, beispielsweise einen Seiltänzer, den wir schon in der Wirklichkeit jeden Augenblick das Gleichgewicht verlieren zu sehen befürchten müssen. Aus diesen Gründen

Digitized by Google

wird sich die Steinplastik hauptsächlich auf die Darstellung ruhender Körper beschränken müssen; und die größten Künstler der Antike, Renaissance und Moderne haben sich instinktiv auch dieser weisen Beschränkung unterzogen und dadurch erreicht, daß ihre Werke einen restlosen Genuß gestatten.

Beweglicher als der starre Stein ist die Bronze, deren Guß sowohl eine feinere Gliederung als damit auch eine größere Beweglichkeit des Sujets zuläßt. Gute Steinplastiken tragen einen geschlossenen Charakter, da sie aus einem Blocke herausgehauen sind; Bronzen wirken auch noch organisch, wenn sie nicht einem massiven Block entwickelt zu sein scheinen. Den feinen Instinkt, den die Griechen für diese Verhältnisse hatten, besaßen bereits die römischen Kunstliebhaber nicht mehr. Sie ließen sich Marmorkopien von griechischen Bronzen anfertigen, wie auch noch in unseren Tagen beispielsweise von den Werken Sindings je nach Wunsch Holz-, Bronze- oder Marmorkopien geliefert werden, ein Unsinn, der übrigens leicht verständlich wird, wenn das ahnungslose Publikum erfährt, daß die meisten Bildhauer unserer Zeit nie einen Meißel in die Hand nehmen, sondern nur ein Modell in Ton herstellen, gar oft ohne zu wissen, ob sie ihr Werk in Stein oder Metall ausführen lassen werden. Arbeitet indes der Plastiker in Rücksicht auf sein Material, so erhält sein Werk jenen Zug formbildender Notwendigkeit und Natürlichkeit, der in der Natur sein Analogon hat. Vor ihren Werken ergreift uns das Gefühl, daß die Natur sie ebenso angefertigt haben würde, hätte sie sich selbst als Plastiker versucht. Und sie hat das wirklich auch getan: als sie mit Feuers oder Wassers Hilfe ihre Gebirge aufwarf und herausgrub. Die Kenner der Eigenschaft des Materials, die Geologen, sagen uns schon aus der Ferne von einem Berge, aus welchem

Digitized by Google

Material er besteht, ohne es zu wissen, nur aus der äußeren Form schließend. „Die hohlgegossene, daher verhältnismäßig leichte Bronze", sagt Sauerlandt, „verträgt und fordert eine luftige ausgreifende Gliederung der Figur (denn es ist allgemein gültiges Stilgesetz, daß die Möglichkeiten jedes Materials bis aufs äußerste ausgenutzt werden, weil erst dann sein eigentümlicher Charakter ganz zur Geltung kommt). Der massive lockere Marmor dagegen widersetzt sich allzukühnen Durchbrechungen und Ausladungen".

Aber auch in einer anderen Beziehung spielt das Material eine große Rolle: in seiner optischen Wirkung. Wenn die Griechen in Marmor arbeiteten, führten sie die Nasenrücken ihrer Bildwerke so kantig aus, daß sie uns im Gipsabguß oft zu breit vorkommen. Dies ist aber im Original durchaus nicht der Fall, da Marmor durchscheinend ist. Daraus folgt, daß ein einfacher Abguß des Modells in anderem Material ganz falsche Wirkungen gibt. Trotzdem also die Plastiker die Erscheinung durch einen realen Gegenstand geben, müssen sie aus dem Material die Erscheinung herausholen, als welche ihre Augen das Modell gefaßt haben. Sie müssen dahin streben, daß sich die Erscheinung ihres Werkes mit der ihres Modells deckt, nicht aber, daß die reale Oberfläche mit der des Modells zusammenfällt. So werden schließlich die Oberflächen von Modell und Werk nicht weniger große Unterschiede aufweisen, als die Eigenschaften der Materiale Fleisch und Stein oder Metall, damit die Erscheinungen gleich werden, d. h.: der Plastiker gibt den Gegenstand für das Auge, nicht für den Tastsinn — weshalb, beiläufig, ich den wahren Kunstgenüssen der taubblinden Helen Keller an plastischen Bildwerken recht skeptisch gegenüberstehe. Der Plastiker übersetzt die Sprache des Fleisches in die der Bronze oder des Steines,

Digitized by Google

er ahmt nicht die Oberfläche nach. Wie sehr aber diese Materialien unterschieden sind, geht aus den Unterschieden der optischen Eigenschaften dieser zwei Hauptmaterialien für den Plastiker hervor.

Sauerlandt sagt darüber: „Die dunkelfarbige Bronze setzt sich scharf von der Luft ab, in sich ganz gleichartig zeigt sie eine gleichmäßig glatte, scharf bestimmte Oberfläche, die das Licht nirgendwo auffaugt oder in breiter Verteilung annimmt, sondern es entweder blank abfließen oder in scharf begrenzten Glanzlichtern herausspringen läßt. Die Bronze fordert daher einen knappen deutlichen Umriß, klar gegliederte und konzentrierte Modellierung, die dem Schatten und dem Licht von vornherein bestimmt umgrenzte Bezirke anweist.

Den körnigen hellen Marmor dagegen umfaßt die Luft sanfter, das Licht haftet an seiner weicheren Oberfläche, es scheint in die Poren des Steines einzudringen und spielt in leichter Verstreuung mit sanfteren Übergängen vom Licht zum Schatten hinüber, und diese schwebenden Nüancen zwischen Licht und Schatten werden zu um so größerer Wirkung kommen, je feiner die Beugungen und Wendungen aller Flächen ineinanderfließen.

Ein Marmorwerk in Bronze übertragen wird daher unruhig, flimmernd und willkürlich umrissen erscheinen, weil der weiche Zusammenhang der Innenzeichnung durch zu dunkle Schatten und zu helle Lichter zerrissen wird. Ein Bronzewerk in Marmor umgesetzt muß die ursprüngliche Präzision seiner Modellierung verlieren, weil die Formen nun ineinanderfließen, und sich überall in die ursprüngliche Disposition Mitteltöne einschleichen; es wird so schwächlich im Umriß erscheinen, weil das Spiel von Licht und Schatten die gerade so gewollte Schärfe des originalen Konturs abrundet."

Digitized by Google

23. Die nicht naturdarstellenden Künste (Architektur und Musik).

Frühere Definition des Kunstwerkes unzureichend für Architektur und Musik. Anfänge dieser beiden Künste aus der Natur. Entwicklung derselben. Musik in der Natur. Sinnenreiz. Rhythmus. Seelisch-sinnliche Betrachtung der Naturstimmen. Schiller über ästhetisches und moralisches Wohlgefallen. Diskussion von Schillers Anschauung. Verschiedene Arten der Vorstellung der Musik. Akustisches, motorisches, optisches Hören. Analogien mit Sinnenreiz, sinnlichem und seelisch-sinnlichem Schauen. Optisches Verständnis der Naturstimmen.

Wenn wir Beethovens Neunte hören oder vor den Tempeln von Pästum stehen, müssen wir einsehen, daß für diese Kunstwerke unsere Definition als „dargestellte Natur" nicht mehr zutrifft, unter die Goethes „Faust" oder Michelangelos „Nacht" sich zur Not noch unterbringen ließen.

Allerdings sind die Anfänge auch der Architektur und Musik aus der Natur hervorgegangen: die ersten Wohnungen waren nichts anderes als künstlich nachgemachte Erdlöcher und Höhlen, und selbst architektonische Kunstwerke vergleicht man nicht bloß phantastischerweise mit Naturwerken, so gotische Kathedralen mit Buchendomen, maurische Moscheen mit Palmenwäldern oder die Peterskuppel mit dem Himmelsgewölbe. Ebenso hat der Mensch sicherlich seine erste musikalische Betätigung wie auch den damit verbundenen Tanz der Natur und ihren Geschöpfen abgelauscht und abgesehen. Dann aber traten zu diesen Ursprüngen gewisse formbildende Gesetze, die allmählich vorwiegende Bedeutung annahmen und diese Künste ihren Ursprung verleugnen ließen. Werke wie die „Pastorale" — „Erinnerungen aus dem Landleben" nannte Beethoven das Werk — bilden doch nur Ausnahmen. Die akustischen Schwingungsverhältnisse,

Digitized by Google

sowie die mathematisch geregelten Maßverhältnisse wurden Mittel zum Aufbau von neuen Welten, die mit der Natur nichts mehr gemeinsam hatten, und nur der Zweck der Architektur, der selbst die Form der edelsten Entwicklungsglieder dieser Kunst beeinflußte, erinnerte noch an ihre in unserer Welt wurzelnden Ursprünge.

Trotz alledem aber kommt dem Reich der Töne bei einer künstlerischen Betrachtung der Natur selbst eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

Ein Donnerschlag, das Tosen eines Wasserfalls oder die Stille der Nacht üben besonders durch ihre Stärke, ihre Macht einen Sinnenreiz auf uns aus, ähnlich wie unser Auge von einer deutlich ausgesprochenen Farbe, etwa eines blauen Sees oder einer bunten Blume angeregt wird. Daß, beiläufig gesagt, Schall und Farbe an sich schon unsere Sinne angenehm reizen, wissen wir, wenn wir die Monotonie oder Totenstille als unangenehm empfinden, und erkennen wir bei Kinematographenvorstellungen, wo die ganze, in ödes Grau gekleidete Natur all der Lebensfreude entbehrt, die die Farben an sich in ihre Erscheinung bringen.

Solche Einzelstimmen der Natur können nun in Beziehungen zueinander treten, indem sie in einem zeitlichen Verhältnis, in einem Takte, rhythmisch geordnet, aufeinanderfolgen. Der Rhythmus allein schon, etwa das Ticken einer Uhr, kann das Ohr angenehm berühren. Aber darin allein liegt der ganze Zauber des Grillenzirpens und der Meeresbrandung noch nicht. Eine täuschend nachgemachte Nachtigallstimme, meint Kant, entzückt uns nur solange, als wir nicht merken, daß ein Mensch sie nachmacht. Somit handelt es sich auch hier um eine nicht rein sinnliche, sondern um eine sinnlich-seelische Betrachtungsweise, wobei der Klang uns etwas tiefer Liegendes verkündet: das leise Zirpen der Gras-

Digitized by Google

mücke, das Tosen eines Lawinensturzes, das einschläfernde Insektensummen eines betäubend heißen Tages sind uns nicht nur Geräusche, sondern der Ausdruck des innersten Wesens der lauterzeugenden Gegenstände, in denen sich die Harmonie zwischen Erscheinung und Wesen auch für das Ohr ausdrückt.

Man könnte ja nun einwenden, daß es sich bei der Betrachtung der Natur auch im günstigsten Falle nicht um rein künstlerische Genüsse handle. So sagt Schiller, diese Art des Wohlgefallens an der Natur sei kein ästhetisches, sondern ein moralisches, denn es werde durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt. Auch richte es sich ganz und gar nicht nach der Schönheit der Formen, wobei er leider zu erklären vergißt, was die „Schönheit der Formen" eigentlich ist. „Was hätte auch eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selber so Gefälliges für uns? Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben". — Aber wozu eine solche Unterscheidung machen, wenn wir unter Kunst dargestellte Natur verstehen, in der wir nicht bloß die Darstellungsmittel, sondern die ganze Natur selbst lieben, da das Kunstwerk nach unserer Auffassung aus einem Stück Natur und einem Stück der Künstlerseele besteht, und es aus der Verschmelzung und Durchdringung, aus der Vermählung dieser beiden Komponenten hervorgeht. Bei der künstlerischen Betrachtung der Natur selbst bleibt das Stück Natur dasselbe; statt der Künstlerseele tritt die Seele des Beschauers in Tätigkeit; und aus beider Vereinigung entsteht auch eine Art von Kunstwerk, das allerdings nur und erst in der Seele des Beschauers Wirklichkeit hat, das also noch nicht zu Stoff und Wirklichkeit geworden ist. Auch Beethoven ging,

Digitized by Google

bevor er seine Pastorale Wirklichkeit annehmen ließ, viel im Walde spazieren, dort nahm er Freuden in sich auf, und eine gehobene Stimmung bemächtigte sich seiner. Aber während wir Nichtkünstler nicht über das Gefühl hinauskommen, das unbestimmte Gefühl der Seligkeit, das uns zu zersprengen droht und dem wir allenfalls in einem Jauchzer einen Ausweg bereiten, beginnt in einem Tonkünstler, in Beethoven eine Stimme zu singen, ihr gesellt sich eine zweite zu, schon ist es ein Chor, und so verwandelt er zu klaren Tönen, was bei uns dunkles Gefühl blieb, ob nun sein Wohlgefallen an der Natur ein — mit Schiller gesprochen — ästhetisches oder moralisches gewesen.

Mit einer „moralischen", seelisch-sinnlichen Freude durch das Ohr hindurch rechnet auch die Theorie, wonach die Menschen die Musik auf verschiedene Weise vorstellen: der eine „akustisch", der zweite „motorisch", der dritte „optisch", d. h. der eine sich am Klange, der zweite am Rhythmus, der dritte an den Gesichtsbildern, die sein Inneres aus der Musik herauszieht, erfreut. Ist das nicht eine auffallende Parallele zum einfachen Sinneseindruck, zum sinnlichen und zum seelisch-sinnlichen Schauen? Man hat aber vergessen, zu betonen, daß ein und derselbe Mensch akustisch, motorisch und optisch zu hören vermag, und daß die Entscheidung für die besondere Art des musikalischen Vorstellens für einen Menschen, der zur Aufnahme auch der höchsten Musik befähigt ist, von der Art der Musik selbst abhängt. Die Musik erweckt je nach ihrer Vollkommenheit bei ihm eine jener drei Vorstellungsarten: ein bloßer Akkord wirkt akustisch, ein anspruchsloser Marsch motorisch, eine gute Symphonie außerdem optisch. Ich sage absichtlich „außerdem": weil selbstverständlich eine Symphonie (die optisch wirken kann) auch akustische und motorische Eigenschaften haben

Digitized by Google

muß. Genau so muß ein seelisch-sinnlich geschautes Gemälde, wenn es vollendet gut sein soll, das Auge durch malerische Vorzüge erfreuen, sowie in der Farbe allein schon dem Auge wohltun, somit die Eigenschaften der niedereren Stufen künstlerischer Darstellung in sich vereinigen. Daraus erklärt sich, daß man mit Recht behaupten konnte, dasselbe Musikstück könne von verschiedenen Zuhörern je nach ihrem musikalischen Charakter akustisch, motorisch und optisch empfunden werden.

Auch die Stimmen der Natur haben ein optisches oder, wie wir es oben nannten, ein seelisch-sinnliches Verständnis gefunden, nämlich überall da, wo die Laute in Dichters oder in Volkes Mund zum Mythus geworden sind, wo aus diesen Lauten ein Symbol herausgehört wurde: so die Stimme des erzürnten Gottes, die im Gewitter grollt, die Harfentöne verführerischer Nixen, die aus dem Gurgeln böser Strudel heraufklingen, der Atem der Erde, wie er aus ihrer sich hebenden und senkenden Brust, dem Meere, entflieht, und das Pochen des Todes in der vom Holzwurm durchnagten Wand.

24. Die Bedeutung der physikalisch-psychischen Harmoniegesetze.

Physikalisch-psychische Gesetze in Architektur, Musik und Malerei. Rhythmus in der Natur — an sich. Schönheit. Rhythmus für die Komposition im allgemeinen. Beispiele. Farbenakkorde. Van Gogh, Whistler. Vorbedingung künstlerischen Arbeitens, nicht Endzweck. Verirrungen. Große Bedeutung jener Gesetze in der Musik und in den nicht naturdarstellenden Abarten der anderen Künste. Ihre Verwendung in der Naturdarstellung. Anderes Extrem: einseitige Betonung seelischer Beziehungen. Allegorien. Dürer.

In den Maßproportionen, welche die romanische, gotische wie die griechische Bauweise regeln, in den Schwingungsverhältnissen jedes Akkords, auch in der Zu-

Digitized by Google

sammenstellung von Farben begegnen wir gewissen von den menschlichen Sinnen besonders angenehm empfundenen wissenschaftlichen Gesetzen, deutlicher als bei anderen Künsten, und es erhebt sich die Frage, ob vielleicht die Wirkung der Kunst sich auf solche objektive, in gewissem Sinne wissenschaftlich meßbare, physikalisch-psychische Gesetze zurückführen läßt, ob es doch „schöne Formen" gibt und ob die Schönheit vielleicht doch ohne den Menschen existiert, als Rhythmus, als Harmonie, nach welchen die Güte eines Kunstwerkes gewertet werden könnte.

Wir haben über diese Dinge bereits gesprochen, aber ihre Wichtigkeit entschuldigt eine nochmalige Erörterung.

Rhythmus, d. h. Ordnung, erblicken wir überall in der Natur, in unserem Atmen und Herzschlag, in unserem Schritt, weiter gefaßt in unserem ganzen Leben und unserer Fortpflanzung. Wir erkennen ihn selbst noch im Wellenschlag des gepeitschten Meeres, und sogar dort, wo scheinbar Unregelmäßigkeit waltet, rührt sie nur von einer höheren Ordnung her, derzufolge der einfache Rhythmus gestört ist. Dieser Rhythmus in der Natur erregt auch ohne Zweifel unser Wohlgefallen; er ist der Ausdruck der Gesetzmäßigkeit und Harmonie, und schlägt für die Vorstellung zwischen uns und der Natur eine Brücke. Die Freude am Rhythmus ließ den Urmenschen, wenn er seinen Töpfergefäßen mit dem Fingernagel ein Ornament einkerbte, eine gewisse Ordnung einhalten, und sie läßt die Bauersfrau ihre Blumen instinktiv in Reih und Glied setzen. Aber folgt daraus, daß alles, was keine sinnlich faßbare Ordnung mehr erkennen läßt, in der Natur unschön sei? Ist der von den Wassern wildzerfressene Berg oder der Steinbutt mit der unsymmetrischen Anordnung seiner Augen unschön, weil mein Auge darin eine Unordnung sieht?

Digitized by Google

Der vom Stoffe losgelöste Rhythmus ist nur da schön, wo er nicht zum Unsinn wird. Wäre Rhythmus an sich Schönheit, so würde die Menschheit bald dazu gelangen, die Venus von Milo von ihrem Sockel herunterzustürzen und darauf eine Kugel zu setzen, als die rhythmischste plastische Form, welche an sich die vollendetste Harmonie aufweist. Die schönste Tanne oder die schönste Eiche ist nicht die, welche erfahrungsgemäß als wohltuend empfundene Proportionen (z. B. den Goldenen Schnitt) aufweist, sondern die schlankste oder die knorrigste, das heißt diejenigen Individuen, welche die Artkennzeichen am klarsten zum Ausdruck bringen. Und der schönste Goldene Schnitt, den ich in den Proportionen eines Pferdes entdecken mag, ist wertlos für die „Schönheit" eines Pferdes, wenn ich ihm zuliebe dem Tiere zu dicke Beine oder einen zu kurzen Hals geben muß.

Anders aber steht es mit der Bedeutung des Rhythmus für die Architektur oder Komposition eines Kunstwerkes. So strebt der Dramatiker nach einem festen und logischen Aufbau, desgleichen der Musiker; der Maler ist bemüht, seinen Gegenstand so im Rahmen unterzubringen, daß er gut im Raume, von dem er eine Erscheinung gibt, und gut im Rahmen, durch den er sein Bild aus der Natur ausschneidet, sitzt und steht. Ebenso sind zum Rhythmus zu rechnen die physikalischen Beziehungen, die zwischen verschiedenen Tönen oder Farben bestehen, und die sich auf gewisse mathematische Beziehungen zwischen den Schwingungszahlen zurückführen lassen. So geben, wie wir gesehen haben, gewisse Farbenzusammenstellungen Akkorde, die unserem Augensinn schmeicheln, während andere ihm geradezu weh tun. Wenn der Maler nun Gegenstände für ein Stilleben zusammenstellt, wird er es vermeiden, solche dazuzutun, die eine Disharmonie ergeben, ja, wenn er eine Landschaft dar-

Digitized by Google

stellt, wird er diejenigen Farben, die nicht dazu passen, ausscheiden. Moderne Koloristen wie Van Gogh oder Whistler haben diese Harmoniegesetze sehr fein für die Wirkung ihrer Bilder ausgenützt, indem sie beispielsweise den Hintergrund zu einem Porträt stets so wählten, daß er mit der Farbe des Kopfes einen reizvollen Akkord ergab. Aber eine solche Berücksichtigung der Harmoniegesetze ist eine Vorbedingung des künstlerischen Arbeitens und nicht der Endzweck der Malerei, was die guten Koloristen sehr wohl wußten, wenn sie auch die Schrulle hatten, wie Whistler, ein Porträt einfach etwa „Arrangement in Grau und Grün" zu betiteln. Denn die Kunst ist nicht bloß eine Beispielsammlung einer — Wissenschaft für die Sinne. Den Harmoniegesetzen zuliebe die Natur zu fälschen (daß der Beschauer etwa eine Tanne mit blauer Ölfarbe, ein Pferd mit Zinnober überstrichen vor sich zu haben glaubt), ist eine Verirrung, die aus der Verwechselung von Mittel und Zweck entsteht.

Da die Musik keine darstellende Kunst ist, kommt jenen Gesetzen im Musikstück eine weit größere Rolle zu als im Bilde, das einen Gegenstand darstellt und daher seine Mittel begrenzen muß. Freilich ist auch denkbar, eine Art Augenmusik zu schaffen: aber eine solche wird sich am besten da betätigen, wo kein Sujet Aug' und Seele von dieser rein farblichen Sinnenfreude ablenkt, so beispielsweise im Teppich. Die Orientalen haben die Wirkungen von Farben- und Linienrhythmus weit mehr berücksichtigt (so in den japanischen Holzschnitten), wodurch andererseits aber auch ihre Beschränkung in der Wahl der Sujets naturgemäß sich ergab. Wenn freilich der Gegenstand selbst sich mit dieser Farbenmusik zwanglos vermählt, wie z. B. in manchen Werken Van Goghs, so entstehen Meisterwerke, im Vergleich zu denen alle frühere Malerei arm und werktäglich erscheint, da bei ihnen das

Digitized by Google

Auge als Sinn wie der Geist gleichermaßen gesättigt werden. Und es hat den Anschein, daß sich die Weiterentwicklung der Malerei mit diesen Schönheitsgesetzen wird beschäftigen müssen, was übrigens die großen Künstler von jeher getan haben. Es wird gewiß eine Zeit kommen, wo man z. B. Böcklin gerade aus diesem Grunde wieder ganz besonders schätzen wird und wo man unsere stillschweigende Voraussetzung, daß die Kunst als durch ein Temperament gesehene Natur im Einklang mit diesen physikalischen Vorbedingungen für sinnliche Lustgefühle stehen soll, ganz besonders betont, und vielleicht sagt: die Kunst solle diese Lustgefühle, die von der Komposition, dem Formenrhythmus und der Farbenharmonie bedingt sind, durch Betonen dieser Gesetze, durch Herausentwickeln derselben aus der Natur steigern. Natürlich stets ohne der Natur Gewalt anzutun, stets auch diese Schönheit — die einzige für *jedes* menschliche Auge bestehende Schönheit — aus der Natur „herausreißend", nicht ihr aufzwingend. Also etwa in der Art, wie der Komponist, der den Amselschlag als Thema verwendet, ihn in Rhythmus und Tonart einpaßt.

Das *andere Extrem* zu denen, die übers Ziel hinausschießend die Natur bloß als Versuchsobjekt für die Anwendung solcher Harmoniegesetze ansehen, wäre, die Natur im Kunstwerk nur mehr nach seelischen, also geistigen Beziehungen auszudrücken. Auch das ist schon geschehen, beispielsweise in den allegorischen Verirrungen des Mittelalters, deren Bedeutung nicht aus dem Bilde hervorging, sondern aus Gedankenassoziationen, die ein Bild nicht in der Phantasie, sondern im *denkenden Geiste* anregte. Dort teilte man eine ungebührlich wichtige Rolle dem Wissen zu, dem die Allegorie nur noch eine Schrift, aber keine Bilderschrift mehr war. Auch bei Dürer wimmelt es noch von solchen Andeutungen, die

Digitized by Google

nicht das Auge, sondern nur das Gehirn versteht, und auch manche unserer Künstler haben sie noch nicht ganz überwunden: wenn sie beispielsweise die Gerechtigkeit als weibliche Figur darstellen, die eine Wage, dieses „Sinnbild", in der Hand hält, so wird uns auch nur rein geistig (nicht durch unmittelbare Anschauung) verständlich, daß mit der Wage Recht und Unrecht abgewogen werden soll.

Wenn wir von einer Andeutung der Alpen in der Ferne entzückt sind, die aber nur unser Wissen noch von Wolken zu unterscheiden vermag, so wäre das auch kein malerischer Vorwurf, so wenig als irgendein unsichtbarer Punkt hinter dem Horizont, der mir aus irgendeinem Grunde lieb ist, aber trotz aller Liebe von meinem Auge nicht gesehen werden kann. Ein solch gemütlicher oder seelischer Genuß ist mit künstlerischer Freude ebenso wenig identisch als ein rein geistiger Genuß.

25. Des Menschen Werke: eine künstliche Natur.

Respektierung der Natur in der Betätigung des Künstlers. Werke von Menschenhand. Gleiche Logik für die Natur wie für diese Erzeugnisse. Einordnung derselben in die Natur. Umgestaltung der Natur durch Menschenhand. Wohnstätten, Städte, Verkehrswege. Schönheit derselben. Kunstgewerbe. Ingenieurkunst. Wesen dieser Berufe als Kunst im weiteren Sinne. Aufgabe des Künstlers im engeren Sinne. Analogie der künstlichen Werke mit der Natur.

Überall wo in der Betätigung eines guten Künstlers die Natur — als Sujet, als Material oder als Naturgesetz — Anteil haben kann, wird sie stets wie ein Gast aufgenommen, dessen Worten man mit Ehrfurcht lauscht.

Digitized by Google

Der Künstler sieht subjektiv verschieden, aber er bemüht sich die Natur so zu geben, wie sie sich ihm entschleiert. Als Maler stellt er die Erscheinung dar, aber möglichst so, daß sie den Gegenstand nicht Lügen straft; als Plastiker den Gegenstand in einer Weise, daß die Wirkung seines Werkes mit der der Natur übereinstimmt und zugleich so, daß das Material seines Werkes in allen seinen Eigenschaften respektiert wird. Oft geht der Künstler tiefer auf seinen Gegenstand ein und läßt auch sein Wissen vom inneren Wesen desselben Ausdruck werden, so daß auch das Tieferliegende in Erscheinung tritt, was seine Ehrfurcht vor der Natur erst recht kund tut. Und hat der Künstler seine höchste Entwicklungsstufe erklommen und erweist er sich als ein Schöpfer, so stellt er seine ganze Kraft in den Dienst der Natur, um ihrem innersten Wesen nun einen Ausdruck zu geben, wie sich dieses innerste Wesen der Natur selbst nur einem Auserwählten anschaulich zu erkennen gibt. Stets bleibt er Realist, stets ist ihm die Natur verehrte Lehrmeisterin, und sein höchstes Können verwendet er nur dazu, die Natur zu verherrlichen, d. h. nicht herrlich zu machen, sondern ihre Herrlichkeit zu preisen. Die Kunst ist die Darstellung der unverkünstelten Natur, und zwar mit Mitteln, deren Wert gerade daran gemessen wird, ob sie sich ohne Zwang aus ihren Existenzbedingungen entwickeln und ob sie die Natürlichkeit der Darstellung fördern.

So ergibt sich, daß die Kunst eine Welt ist, die *den Naturgesetzen im weitesten Sinne gerecht wird*. Und darum wird sie auch von unseren Sinnen und unserem Geiste, der die Welt der Kunst nach den gleichen logischen Grundsätzen beurteilt wie die reale Welt, als harmonische Schöpfung empfunden. Dem Künstlergeiste entsprießt die Kunst nicht anders als etwa die Blume einer Pflanze; und wie uns die Blume als ein organisch

Digitized by Google

Gewordenes natürlich und notwendig anmutet, so auch die Kunst.

Wenn nun schon die Kunst, diese Scheinwelt, unserer aus der Natur entstandenen Gedanken- und Gefühlslogik genügen und gehorchen muß, wieviel mehr müssen alle künstlich von uns geschaffenen Dinge sich dieser Logik unterordnen! Wir finden alles in der Natur schön, sobald wir nur seinen Sinn verstehen. Sind nun allgemein die Werke von Menschenhand nach denselben sinnreichen Prinzipien angefertigt, wie die Natur, so müssen auch sie — als eine von uns geschaffene Natur — unseren Anforderungen an Schönheit genügen. Die Natur ist nach einem einheitlichen Plane geschaffen: nach den gleichen Gesetzen ist im Prinzip ein Berg gestaltet, ein Tier gebildet, eine Blume gefärbt, eine Wolke geformt oder ein Bachbett ausgegraben. Nach der gleichen Logik muß daher auch eine Wohnung gebaut, ein Luxusgarten angelegt, eine Tonschüssel hergestellt oder ein Luftschiff ersonnen sein. Und wenn wir dann unsere Werke in die Natur so einordnen, daß sie darin organisch, natürlich geworden und nicht hineingestellt erscheinen, d. h. schön wirken, so wird unsere ganze sichtbare Welt, ob die Natur oder ob der praktische Arbeiter oder der Künstler ihr Schöpfer ist, aus einem Gusse, von einer Hand geschaffen erscheinen, als ob die Natur selbst sie in allen Einzelheiten hergestellt hätte.

Selbst die Gegenden, die ein Vulkan „verwüstet" hat, erscheinen dem Blicke des verstehenden Betrachters sinnreich, notwendig gestaltet, das heißt auch schön. Wo also der Mensch aus Notwendigkeit — Selbsterhaltungstrieb — die Natur umgestaltet, wo er den Wald rodet, um notwendige Wohnstätten zu gründen, wo er dem Moore seine Bodenkultur aufnötigt, auch da wird unser Schönheitssinn nicht beleidigt, sobald wir die Notwendig-

Digitized by Google

keit der künstlichen Schöpfungen einsehen. Auch die Städte, die Verkehrsmittel verdanken ihre Entstehung und ihr Aussehen den gleichen Gesetzen wie die Einzeldinge der Natur. Eine Stadt oder eine Eisenbahn verändert das ursprüngliche Aussehen einer Gegend im Prinzip nicht anders als etwa ein Fluß oder ein Bergsturz. Und wenn die Stadt oder die Bahn nur nach natürlichen Gesetzen erbaut ist, so ist sie nichts Totes, Starres, sondern etwas Gewordenes, Geregeltes, Belebtes, Sinnreiches, Natürliches und — Schönes. Und der ihr Dasein beklagt, beweist mit seinem Klagen nur, daß er unfähig ist, ihren Sinn zu fassen.

Die Kunst hat zum Teile einen Sinn, zum anderen Teile einen ausgesprochenen Zweck. Andere Erzeugnisse des Menschengeistes, als die man Kunstwerke nennt, verdanken ihr Dasein und ihren Sinn alle einem Zwecke. Einen Teil von ihnen ist man gewohnt als „Kunstgewerbe" zu bezeichnen.

Die Aufgabe des Kunstgewerblers besteht, je nach der Modeströmung, mehr in der Ausschmückung oder mehr in der zweckmäßigen Gestaltung der Gebrauchsgegenstände. Die Verzierung eines Gegenstandes, etwa die Gliederung einer langweiligen Fläche durch Ornamente, ist nun allerdings eine künstlerische Tat, die eine gewisse Schöpferkraft für Formen und Farben und die Kenntnis der Kompositionsgesetze im weitesten Sinne verlangt. Aber die Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, die mit den Eigenschaften des verwendeten Materials im Einklang stehen muß (wie wir es schon von den Werken der Plastik forderten), erheischt alles das nicht, was des Künstlers eigentliche Tätigkeit ausmacht, sondern lediglich erfinderisches und logisches Denken, genau so wie etwa die Herstellung einer Maschine oder eines Apparats. So ist die Erfindung und Gestaltung der Eisenbahn, ja der Dampfmaschine

Digitized by Google

keineswegs eine wesentlich andere Tat als der Entwurf eines praktischen Hauses, die Anfertigung eines bequemen Stuhles oder die Herstellung eines zweckmäßigen Tonkruges. Nennen wir den Architekten, den Möbelzeichner, den Keramiker, kurz den Kunstgewerbler einen Künstler im weitesten Sinne, so ist auch der Ingenieur mit gleichem Rechte als ein solcher zu bezeichnen. Und diese Charakterisierung des Kunstgewerblers als Künstler ist auch in anderer Hinsicht ganz berechtigt: entsprechen nämlich alle diese Dinge ihrem Zweck und widersprechen sie nicht den Eigenschaften des Materials, so sind sie auch schön. Vielleicht bedarf das einzelne Werk noch des Schmuckes, was nach der Wirkung und Verwendung beurteilt wird: dann setzt der Künstler im engeren Sinne ein, und zwar kann bei einer Maschine dieses Bedürfnis unter Umständen ebenso groß sein als bei einem Möbelstück oder einem keramischen Werk. Ein Unterschied besteht da nur insofern, als Maschinen in der Regel durch ihre Unterbringung in einem Maschinenhause, wo sie der Betrachtung durch das genießende Menschenauge entzogen sind, das Verlangen des Menschen nach Verzierung nicht so wecken, wie eine Wohnung, die der Mensch stets vor Augen hat, oder ein Möbelstück, das er alle Tage benützt.

Aus diesen Gründen werden wir im folgenden nicht etwa die Werke des Ingenieurs von denen des „Kunstgewerblers" trennen, sondern einfach die Werke von Menschenhand, die einem praktischen Bedürfnis ihre Entstehung verdanken und einem Zwecke dienen, als ein Ganzes zusammenfassen, was sie in Wirklichkeit auch sind, und alle die natürlichen Bedingungen und Gesetze besprechen, denen diese Werke gerecht werden müssen, um als eine andere Natur in Erscheinung zu treten — als eine von des Menschen Geist ersonnene und von seiner Hand gestaltete Natur. Das hat bereits Goethe mit aller

Digitized by Google

Klarheit in den Satz zusammengefaßt: „Die hohen Kunstwerke sind zugleich *als die höchsten Naturwerke* von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht."

26. Die Nachahmung der natürlichen Stoffe und Dinge.

Nachahmung eines Materials in anderem Stoffe. Nachahmung veränderlicher — unveränderlicher Naturgebilde. Imitierter Marmor und seine Nachteile. Schönheit des Steines und des Holzes als solche — losgelöst vom Stoff. Künstliche Gliederung einer Eisenfläche. Grundsatz vom Ausdruck in der Form. Künstliche Nachahmung des Stoffes. Beispiele. Künstliche Nachahmung der Erscheinung. Mimikry. Ehrlichkeit im Ausdruck der Natur. Seltenheit der Möglichkeit des Gegenteils. Chemie und künstliche Herstellung anorganischer und organischer Stoffe. Übereinstimmung mit den Naturprodukten. Surrogate.

Die Erscheinungsformen der Natur in einem *beliebigen* Material *nachahmen*, heißt einen logischen Schnitzer begehen. Denn wir ahmen sie nur dann nach, wenn wir ihre Form an sich, losgelöst vom Stoffe, schön finden. Dies aber widerspricht unseren Ausführungen über das „Schöne" in der Natur. Auch würde sich das Leben, das fortgesetzt Veränderungen in den Geschöpfen der Natur hervorbringt, für unsere Anmaßung sehr bald rächen, indem unsere künstlichen Geschöpfe diese Änderungen nicht mitmachen und sich daher sehr rasch als tote Nachahmungen verraten würden. Sogar bei der Nachahmung der Erscheinung *unveränderlicher* Naturgebilde, wie von Gesteinen, läßt sich der wahre Sachverhalt auf die Dauer schwer geheimhalten. Wenn wir z. B. einen Raum betreten, der mit imitierten Marmorsäulen ausgestattet ist, können wir wohl im ersten Augenblicke uns täuschen lassen und von dem Raume das Ge-

Digitized by Google

fühl erhalten, das nun einmal von dem wertvollen Gestein ausgelöst wird. Sobald uns aber nur die kleinste schadhafte Stelle den Schwindel verrät und den Marmor als bemalten Gips entlarvt, so sind wir noch weit mehr enttäuscht, als wenn der Gips sich von Anfang als solchen gegeben haben würde. Die äußere Form eines Gesteins gefällt uns in der Regel nur als das Gewand, das uns von dem inneren Werte des Stoffes berichtet und das eben von dem Gestein mit vollem Recht und naturgemäß getragen wird. Vom Stoffe losgelöst, als Erscheinung hat die Marmorierung des Steines, die Maserierung des Holzes nur den Vorzug, daß sie eine langweilige Fläche füllen, was sich aber auch mit jeden anderen einigermaßen regelmäßigen, frei erfundenen Strichen, Linien, Flecken oder Tupfen erreichen ließe. Die unregelmäßige Zeichnung des Holzes erzählt uns, als Jahresringe, von seinem Alter, sie geht aus dem Charakter des Holzes hervor, verrät uns von dem Leben in der Natur, wie uns ja Leben und Bewegung freut, wo sie immer auftreten und sich kundgeben mag. Als Ergebnis solcher Ursachen bedeutet diese Unregelmäßigkeit der Form gerade Ordnung. Ist nun aber beispielsweise der mit imitierter Holzfaser bedeckte Stoff von gleichmäßiger Struktur (wie etwa Gußeisen) oder von anderer Struktur als die Maserierung es ausdrückt (Tannentüren mit Eichenmaserierung), so wird die Maserierung, die einen Ausdruck verschiedener Härte bedeutet, zum Un- und Widersinn. Erfordert das Gußeisen in der betreffenden Verwendung für das Auge eine gewisse Gliederung, so muß diese Verzierung von vorneherein erkennen lassen, daß sie eine künstliche Gliederung ist, und wenn sie dann aus einem Ornament oder nur aus wenigen Linien besteht, so wird sie doch nicht den Eindruck bewirken, als ob sie die Folge von Härteunterschieden im Material sei. Am besten für einen solchen Fall

Digitized by Google

wäre ein ziemlich geordnetes Ornament, das durch Farbe oder Helldunkelwirkung seine Form erhielte und das durch seine Gleichmäßigkeit verriete, daß das Material von einheitlicher und gleichmäßiger Textur ist, ein Ornament, dessen Form also Ausdruck des Darunterliegenden würde.

Anders liegen die Verhältnisse da, wo wir die Natur nicht äußerlich, sondern *von innen heraus* — den *Stoff*, also nicht bloß die Erscheinung — *nachzuahmen* bestrebt sind. Gegen eine solche Nachahmung ist nichts einzuwenden. Sie wird sich allerdings nur auf die primitivsten Gebilde der Natur, also die Mineralwelt, erstrecken können. Wenn wir aus demselben Material wie die Natur Dinge herstellen und dann infolge unserer Fabrikationsmethoden zum gleichen Ergebnis gelangen wie sie, so daß sich die Erscheinung des natürlichen und des künstlichen Gegenstandes decken, dann sind auch unsere Werke schön. Meist aber werden sie, trotz des gleichen Materials, infolge unseres von der Natur verschiedenen Fabrikationsverfahrens doch ein anderes Aussehen bekommen als die natürlichen Stoffe. Die künstliche Baumwolle unterscheidet sich zwar von der natürlichen erst unter dem Mikroskop durch den Mangel an Zellenstruktur, unsere Kunststeine aber, selbst wenn ihre chemische Analyse mit der des Naturproduktes übereinstimmt, werden meist ein anderes Aussehen erhalten als die Natursteine, die auf andere Weise als unsere künstlichen entstanden sind: so erklären uns die Geologen die Eigenschaft mancher Gesteine, gesprenkelt, gestreift oder unregelmäßig gefärbt zu sein, aus ihrer Entstehung, und bei der künstlichen Herstellung des Gesteins treten diese Färbungen nicht auf. Es wäre also Unsinn, sie nachahmen zu wollen, nur weil der Naturstein sie auch besitzt. Wenn allerdings dadurch etwa die zu grelle Farbe des Gesteins gemildert wird, so wohnt diesen Eigenschaften *zufällig* eine nützliche

Digitized by Google

Eigenschaft inne, die als solche wohl schön genannt zu werden verdient und daher auch, wenigstens in ähnlicher Weise, nachgeahmt werden darf. Nur ist in diesem Falle die ganz spezielle Zeichnung des Natursteines nicht die einzig schöne und auch nicht die schönste — solche Meisterschaft leistet sich der Zufall doch gar zu selten — und daher wird man die Zeichnung in den meisten Fällen künstlich und in anderer Weise noch besser machen können als die Natur, wenn man nicht gerade im Sinne hat, den künstlichen Stein als natürlichen auszugeben, d. h. zu — flunkern.

Eine künstliche Nachahmung der Erscheinung aber kommt stets auf Kitsch hinaus. Auch die Natur hat sich solchen Kitsch geleistet, der als Kuriosität wohl „interessant", aber nicht „schön" genannt werden kann. Es sind jene Nachäffungen, die der Kampf ums Dasein hervorgebracht hat, die Mimikry. So gibt es bekanntlich Schmetterlinge, welche Blätter „nachahmen". Wir sehen auf ihren Flügeln sogar die Blattadern angedeutet. Selbst wenn es der Natur gelungen wäre, diese Blätter auf den Schmetterlingsflügeln völlig täuschend nachzuahmen, so wäre die ganze Illusion dahin, sobald der Falter davonflöge. Bei der Anlage des Netzwerkes auf den Blättern folgt die Natur einer Notwendigkeit, die im Innern des Blattes begründet ist, bei ihrer Nachahmung auf den Schmetterlingsflügeln fällt diese innere Notwendigkeit weg, wodurch das Ganze auf eine Flunkerei herauskommt, mit der man sich nur dann aussöhnt, wenn man den inneren Zusammenhang erfahren hat.

An all diesen Vorspiegelungen stört uns noch mehr als das, was in bezug auf uns selbst unwahr ist, das, was an sich der Wahrheit widerspricht. Denn wo die Natur auftritt, tritt sie ehrlich auf. Die wenigen Ausnahmen, die man unter dem Begriffe Mimikry kennt,

Digitized by Google

verschwinden geradezu im Vergleich zu der unendlichen Anzahl der Fälle, wo einfach und ehrlich die Form aus dem Inneren entspringt, wobei allerdings dem Milieu eine formmitbestimmende Kraft zukommt. Denn der Zufall, daß verschiedene Ursachen zu demselben Resultat führen, etwa einem Metall und Holz das gleiche Aussehen verleihen, muß ja unendlich selten sein. Zufällig hatte einmal ein Schmetterling aus inneren Gründen eine ähnliche Zeichnung wie Blattadern. Daraus entwickelte die Natur durch natürliche Zuchtwahl oder anders die vollendete Täuschung. So entstand dieser Naturkitsch, aber nicht etwa aus dem Wollen des Tieres oder der Natur heraus, sondern auch gesetzmäßig, aber sozusagen durch die Hand eines Gesetzes, das eigentlich mit der Formbildung des Tieres nichts zu tun hatte. Somit ist selbst in diesen Ausnahmefällen die bildende Natur nicht für das Ergebnis verantwortlich zu machen, und nicht die Natur hat nach einem Plane Kitsch erzeugt, sondern der Zufall. Ein Beweis mehr dafür, daß die Form Ausdruck des inneren Wesens sein soll und dann nie Kitsch erzeugen kann, während dies dem Zufall, der Willkür (auch wenn sie durch das Zusammentreffen verschiedener Gesetze entsteht) leicht zustößt.

Der modernen Chemie ist es gelungen, allerlei Stoffe der Natur künstlich herzustellen, und zwar nicht bloß anorganische (Edelsteine), sondern auch organische, wie etwa pflanzliche Farbstoffe (Indigo). Jedem chemischen Stoff (Gesteine sind fast ausnahmslos Gemenge von Stoffen) entspricht bekanntlich ein ganz bestimmtes Formelbild. Bei den genannten Stoffen ist das Formelbild genau dasselbe, ob sie künstlich hergestellt sind oder aus der Natur herrühren. Da Stoffe von derselben Formel dieselben Eigenschaften besitzen, vorausgesetzt, daß sie chemisch rein sind, so bietet beispielsweise der

Digitized by Google

künstliche Indigo dem Auge dieselbe Erscheinung dar wie der natürliche. Somit haben wir hier einen Fall vor uns, wo der Mensch die Natur in dem Sinne nachahmt, daß Stoff und Erscheinung seines Produktes mit denen des natürlichen zusammenfallen. Gegen eine solche Nachahmung ist natürlich auch vom ästhetischen Standpunkt aus nicht das Geringste einzuwenden. Ein Surrogat hat dagegen eine andere chemische Formel: seine Erscheinung (allgemeiner: seine Wirkung) entspricht — für den Anfang wenigstens — der des natürlichen Stoffes, aber nicht seine anderen Eigenschaften. So lange sich das Surrogat als solches gibt, ist gegen seine Verwendung nichts zu sagen. Aber wenn es sich als den echten Stoff ausgeben will, so kommt der Schwindel früher oder später an den Tag. Und dann wird nicht allein das moralische, sondern meist auch das Schönheitsgefühl verletzt.

27. Formbildner.

Formbildner in der Natur: innere und äußere Faktoren. Notwendigkeit der Naturformen. Nähere Ausführungen und Beispiele. Ausschaltung des Zufalls. Wichtigkeit des Materials. Schönheit als Ausdruck des inneren Wesens. Absolute Schönheit des Materials. Die Natur als Anregerin neuer Formen: neue Schönheiten an bekannten Materialien. Schönheit der Form und Imitation. Bronzierte Gipsabgüsse. Edelsteinimitationen.

Was bestimmt die Formen in der Natur, die Form eines Blattes, eines Tieres, eines Berges?

Ein Blatt hat seinen bestimmten Charakter, der zunächst aus inneren Gründen hervorgeht, aber eine Veränderung des Klimas, der Höhenlage, des Bodens vermag auf die Form des Blattes verändernd einzuwirken. Ein Tier trägt ebenso den Artcharakter, kann aber durch veränderte Lebensbedingungen wie eine Pflanze variiert

Digitized by Google

werden, und die Form eines Berges wird von den chemischen und physikalischen Eigenschaften eines Gesteins und dem Einfluß äußerer Faktoren (Erosion und dergleichen) gebildet. Also wird die Form von inneren und äußeren Faktoren bestimmt; beim Menschen nennen wir die Analogen Rasse und Milieu, beim Individuum Anlage und Erziehung. Jedenfalls aber verleugnet kein Ding in der Natur seine Rasse, seine Herkunft, sein Material. Und das Äußere ist der mehr oder weniger deutliche Ausdruck des Inneren, der von den äußeren mitbestimmenden Faktoren in den seltensten Fällen so sehr umgemodelt werden wird, daß die Erscheinung die innere Beschaffenheit Lügen straft.

Das Natürliche in der Natur ist demnach, daß jedes Ding seine naturnotwendige Form besitzen muß, daß also ein Stein ehrlich als Stein, aber nie als Holz sich zu erkennen gibt. Es ist ja wohl denkbar, daß eine Natur, die von anderen Gesetzen beherrscht wäre, als die unsere, sich den Spaß leisten könnte, ihr Holz genau so wie ihre Steine aussehen zu lassen. Aber wir hängen von unserer Natur ab, aus ihr haben wir unbewußt unsere Schönheitsgesetze entnommen, und alles Unsinnige ist für unsere Begriffe auch häßlich. Und wenn das innere Wesen die äußere Form auch nur zu einem Teile bestimmt, so muß doch jede Art von Holz oder Stein anders aussehen, weil jede Art wieder andere innere Eigenschaften besitzt. Der Kundige kann aus der Ferne schon die Gesteinsart eines Gebirges angeben, ohne sein Material näher zu untersuchen; oder er vermag aus der Form eines Baumes zu sagen, ob es eine Eiche oder eine Buche oder eine Tanne ist, ohne seine Blätter oder sein Holz näher betrachten zu müssen. Dazu kommen nun noch die äußeren formbildenden Faktoren: die Form ein und derselben Art kann sich je nach den äußeren Einflüssen,

Digitized by Google

also auch aus gesetzmäßigen Gründen, ganz beträchtlich verändern. Ein Edelweiß, in die Ebene versetzt, artet im Verlauf von wenigen Jahren so aus, daß wir die ursprüngliche Form kaum noch zu erkennen vermögen. Der Botaniker weiß uns dafür die Gründe mit solcher Sicherheit anzugeben, daß er mit der Umgehung dieser Ursachen in der Lage ist, die Veränderungen zu verhindern. Also ist jede Form der Ausdruck von ganz bestimmten Ursachen; sie sind uns vielleicht in manchen Fällen nicht bekannt, aber jedenfalls ist der Zufall in der Gestaltung der Form vollständig ausgeschlossen.

Wir haben die Wichtigkeit des Materials für den Plastiker bereits hervorgehoben. Die Erscheinung allein erschöpft nicht das Wesen eines Gegenstandes, sobald er aus Stoff besteht. Eine natürliche Partie von Felsnadeln, verwittert unter dem Einfluß von Wind und Wetter, ausgewaschen durch nagende Wasser, kann uns mit Entzücken erfüllen. Künstlich nachgebildet — und sei es auch im gleichen Material — erscheint uns der gleiche, nur auf andere Weise entstandene Gegenstand als geschmacklos. Auch hier tritt nicht bloß das Auge des Betrachters in Tätigkeit. Die Kraft und Macht der zerstörenden Witterungseinflüsse, die uns bei den natürlichen Felsnadeln mit Bewunderung erfüllte und uns ihre Form als schön empfinden ließ, spielt bei der Betrachtung der nachgemachten Felsen keine Rolle, und die Form erscheint uns hier als willkürlich und sinnlos. Gibt es einen besseren Beweis dafür, daß uns die meisten Formen der Natur, wenn sie nicht zufällig schon eine gewisse absolute, an sich die Sinne angenehm reizende Schönheit besitzen (angenehme Proportionen, Farbenharmonie und dergl.), nur als Ausdruck ihres inneren Wesens schön erscheinen?

Nun gibt es in der Natur aber auch schöne Gegenstände, die auf unsere Sinne direkt angenehm einwirken.

Digitized by Google

So nennen wir einen Papagei seiner Farben wegen schön. Zufällig bereitet uns sein Farbenkleid eine Freude, denn die Natur hat seine Farben nicht mit Rücksicht auf unsere Sinne besonders angeordnet. So kann uns die Natur wohl als Anregerin für neue Formen und Farben behilflich sein, aber zur wahllosen sklavischen Nachahmung liegt kein Grund vor. Perlen und gewisse Edelsteine schätzen wir, weil bestimmte Lichtwirkungen von ihnen ausgehen, Edelmetalle auch wegen ihrer Unveränderlichkeit, aber es wäre viel verdienstlicher von den Juwelieren, wenn sie aus billigem Material durch geeignete Bearbeitung neue Licht- und Farbenwirkungen herausholen würden, statt die von altersher geschätzten Edelsteine schlecht zu imitieren, denn es ist doch nicht anzunehmen, daß zufällig alle Schönheit auf die seltenen und darum wertvollen Steine und Metalle angehäuft wäre, und die anderen und weniger kostspieligen leer ausgegangen sein sollten. In der Tat hat man aus dem häufig vorkommenden und daher sehr billigen Bergkristall durch geschickte Bearbeitung neuerdings ganz eigenartig schöne Lichtbrechungseffekte erzielt, die in ihrer Art dem Auge ebenso wohltun wie etwa der Schmelz echter Perlen.

Ein besonderer Fall ist der, wo die Schönheit nicht im Material, sondern nur in der Form des Materials liegt, also bei plastischen Kunstwerken. Man hat beispielsweise in der Bronzierung von Gipsabgüssen eine solche Fertigkeit erlangt, daß ein gutbronzierter Gipsabguß von einer echten Bronze — wenigstens bei kleineren Figuren — kaum unterschieden werden kann, ebenso z. B. kann man die Tanagrafigürchen geradezu täuschend nachmachen. Mit Marmor und Porzellan, wo ein großer Teil der Wirkung auf dem Durchscheinen beruht, ist das allerdings bis jetzt noch nicht gelungen. Warum sollte

Digitized by Google

man sich nun die Freude an jenen Abgüssen durch den Gedanken vergällen lassen, daß die Wirkung von einer Imitation ausgeht? Das wäre ja — wenn die Wirkung des Kunstwerks dieselbe ist — ein Fehler der Betrachtung, welcher an den des Bauers erinnert, der die Schönheit des Gewitters nicht sieht, weil es ihm seine Saaten verhagelt. Ebenso würde ich, wenn ich ein ganz besonderer Liebhaber der von Perlen oder Diamanten ausgehenden Lichtwirkungen wäre und mir diese Edelsteine nicht echt leisten könnte, ohne Bedenken mein Auge an Imitationen erfreuen, wenn diese Imitationen nur die gleiche Wirkung ausüben würden, wie echte Steine oder Perlen. Leider aber ist unsere Technik von solch guten Imitationen immer noch weit entfernt, und besonders die Haltbarkeit nachgemachter Edelmetalle wird wohl immer zu wünschen übrig lassen.

28. Die Verwendung der toten Natur.

Natürliche und künstliche Blumen als Farbenträger. Imitierte Blumen. Schlechte und gute Imitationen. Gründe gegen (gute) Imitationen. Darstellung statt Nachahmung. Beispiele dafür. Stilisierte Rosen, Papierblumen, Ruscusbäumchen. Konservierte Tiere. Schlechte — gute Verwendung. Anordnung von Material aus der Tierwelt (Federn), schlechte — gute. Mineralwelt. Europäische Gesichtspunkte in der Verwendung des Tierreichs — des Mineralreichs. Volkslied, Lionardo — Japaner.

Wenn ein Wilder seine Reize durch eine ins Haar gesteckte Blume zu heben sucht, so ist ihm die Blume nichts als ein Farbenträger, den er ebensogut auch durch ein farbiges Band oder sonst etwas Farbiges ersetzen könnte. Ein mit künstlichen Blumen verzierter Damenhut

Digitized by Google

soll nicht an sich als Kunstwerk wirken, sondern ist auf den Kopf seiner Trägerin gedacht, als Kleidungsstück oder richtiger als Schmuck. Und die Frauen sind auch instinktiv so vernünftig, daß sie die Wahl der Blumen nicht etwa nach ihrer Vorliebe für Vergißmeinnicht oder Orchideen oder Veilchen treffen, sondern sich dabei sagen: Wird diese blaue Blume gut zu meinen Haaren, zu meinen Augen, zu meinem Teint passen? Demnach benützt man die Verwendung von Blumen zum Schmucke lediglich als eine Gelegenheit, sich mit einer passenden Farbe zu schmücken. Allerdings bleibt mir meine Privatansicht unbenommen, daß man den gleichen Zweck auf einfachere und doch ebenso wirksame Weise durch farbige Schleifen, Bänder und dergleichen erzielen könnte.

Störend unter imitierten Blumen wirken vor allem die schlecht imitierten, weil sich bei diesen das Material, aus dem sie angefertigt sind, vordrängt und uns den Gedanken einflößt: das ist ja Leinwand und will Blumen nachmachen! Weil wir vor allem der Farbe Beachtung schenken, ist auch eine genaue Imitation Unsinn, denn die Staubfäden — solange sie nicht selbst eine starke farbliche Bedeutung haben — und derlei Kleinigkeiten, denen in der Natur, z. B. als Geschlechtsorganen, oft großer Sinn und große Bedeutung zukommen, sind für Schmuckzwecke ganz und gar nebensächlich und überflüssig. Bei genau und gleichzeitig vorzüglich nachgemachten und echt wirkenden Blumen beschleicht wenigstens mich das Gefühl, diese Herrlichkeit werde bald ein Ende haben und — bei nachgeahmter Wirklichkeit eine naheliegende Gedankenassoziation — die Rosen möchten sich vor meinen Augen entblättern. Dieses Gefühl steht in einem gewissen logischen Gegensatz zu der Dauerhaftigkeit des Hutes selbst, der doch nicht wie etwa die Rosen eines Gelages oder der Myrtenschmuck einer Braut nur für eine flüchtige Stunde

Digitized by Google

Lebensdauer haben soll. Sehen wir diesen Hut aber öfters, so kommt uns deutlich und gefühlsmäßig zum Bewußtsein, daß die Rosen ja falsch sind, und dann bewundern wir an ihnen nur noch das, was mit einfacheren Mitteln ebenso leicht erreicht worden wäre, nämlich ihre dekorative Wirkung. Wozu aber nun mühsam und mit einem großen Aufwand an Kunstfertigkeit und Zeit eine naturwissenschaftliche richtige Nachahmung mit vieler Mühe herstellen, wenn eine einfachere Darstellung denselben Zweck erfüllt haben würde? Zudem widerspricht jene in einer ganzen Reihe von Punkten den Forderungen, die wir früher an ein Kunstwerk gestellt haben: als Verachtung des „Temperaments", des Materials und so fort. Es gibt übrigens jetzt eine Art von künstlichen stilisierten Rosen, die nicht echt sein wollen, und die nur die allgemeine Form und Farbe der Rosen beibehalten haben. Sie wirken sehr angenehm auf Aug' und Seele, sind in ihrer Art sozusagen künstlerisch dargestellte Rosen, soweit es sich aus dem Material (Pflanzenfaser) zwanglos ergibt, und üben daher auch eine von allen Nebenwirkungen befreite künstlerische Wirkung aus. Und so haben auch die Bauern seit langem schon bei der Anfertigung ihrer einfachgeformten Papierblumen die dabei zu berücksichtigenden ästhetischen Grundsätze instinktiv erkannt und befolgt. Ganz ähnlich hat man neuerdings auch, die Unnatürlichkeit imitierter Pflanzen erkennend (z. B. der Blechpalmen schauerlichen Angedenkens), stilisierte Bäumchen aus gefärbtem Ruscuslaub hergestellt, die vom Bäumchen nur die allgemeine Form haben und keine bestimmte Art kopieren wollen, aber allerliebst anzuschauen sind.

Blumen lassen sich leider nicht gut konservieren. Und so kommt es, daß von der toten Pflanze eigentlich nur das Material, Holz, Verwendung findet, aber nicht

Digitized by Google

diejenigen Teile, die direkt sinnlich angenehm wirken wie die Blumen. Leichter können die Tiere und ihre nützlichen und schönen Außenteile konserviert werden, ihre Felle und Federn. So steht auch ihrer Verwendung nichts im Wege. Sie enttäuschen nur dann unangenehm, wenn sie mit der lebenden Tierwelt in Mitwirkung treten wollen: wenn man etwa einen ausgestopften Hund an die Kette legt oder einen ausgestopften Vogel in ein Bauer setzt. Ähnlich ungeschickt ist es übrigens auch, getrocknete Pflanzen ins Wasser zu stellen, während gegen die Aufstellung von getrockneten Gräsern, von Palmkätzchen oder Pfaffenhütchen, die durch ihre Form oder ihre Farbe wirken, nicht das Geringste einzuwenden ist, und höchstens die Zusammenstellung mit Pfauenfedern etwas geschmacklos wirkt (die Makartbukette). Ebensowenig erfreut uns die Anordnung solcher an sich hübscher Naturprodukte nach einem anderen als geometrischen Prinzip. Die Indianer zwar stellen mit Hilfe von Papageifedern hübsche Bilder von Tieren, Menschen und Wäldern her, wobei sie also die farbigen Federn statt der Malerfarben benützen. Wenn man aber Raubvogelflügel, wie in einem vielgelesenen Blatte empfohlen wurde, als Schmetterlingsflügel angeordnet an die Wand nagelt, so ist das ebenso sehr Unsinn, als wenn wir mit Hilfe von Immortellen eine Sonnenblume herstellen wollten, weil die Form des Schmetterlingsflügels nur als solcher schön, sonst aber, von seinem Gegenstande losgelöst, sinnlos, ungeordnet und daher auch nicht schön ist. Solche Spielereien verdanken ihre Entstehung dem alten Aberglauben, daß jede Naturform an sich schön sei, eine Folge des Irrtums, daß die Natur nach einem ästhetischen Plane geformt sei.

Die Mineralwelt betrachten wir Europäer weit oberflächlicher, als die Pflanzen und Tiere. Sie erregt nur in der Masse als Gebirge oder durch besondere op-

Digitized by Google

tische, also objektive Eigenschaften, wie die der Edelsteine, oder auch die Färbung und Struktur einzelner Gesteine, unser Wohlgefallen, während uns die Tier- und Pflanzenwelt auch durch innere Eigenschaften, die äußerlich in Erscheinung treten, zu fesseln vermag. Diese organische Welt sehen wir als etwas Lebendes, viele von uns auch als etwas mit uns Verwandtes an. Die Gesteine sind — abgesehen von der Wirkung des Hochgebirges auf unsere Phantasie — für uns tot und haben für unser Gefühl nie gelebt. Unser Volkslied weiß von den Tieren und Pflanzen allerlei, was für ein Gefühl für sie spricht; die Mineralwelt ist ihm fremd. Und es hat Mühe genug gekostet, bis wir nur so weit mit den Gesteinen zu fühlen vermochten, daß wir nicht mehr (wie noch Lionardo in manchem Bild) seiner Statik Gewalt antaten oder nicht mehr die unsinnigen Tuffsteingrotten in unsere Gärten bauten, die in jeder Beziehung dem Charakter des Materials und seinem einstigen „Leben", nämlich seiner Entstehung, widersprechen. Zweifellos werden auch wir in künftigen Zeiten, bei näherer Bekanntschaft weiterer Volkskreise mit der Mineralwelt und ihrer Entstehung, ebenso mit ihr in nähere Beziehungen treten, wie es dasjenige Volk schon längst getan hat, das die Mineralwelt in seinen Vulkanen gewissermaßen als ein Lebendes fortwährend vor Augen hat: die Japaner.

Digitized by Google

29. Die Verwendung der lebenden Natur.

Verhältnis des Japaners zu den Steinen. Kügelgen über ein inneres Verhältnis zur Natur. Europäer und Blumen. Seelische Assoziationen. Verschiedene Verwendung von Blumen: als Farbe, zu architektonischen Zwecken. Tieferes Verhältnis. Regeln in der Verwendung von Blumen. Verhältnis zu lebenden Tieren. Abänderung der Tier- und Pflanzenwelt durch Züchterhand. Beispiele. Nachteile künstlicher Abänderung. Naturempfinden als Kriterium. Einfluß des Zeitgeistes. Kultur und Natur in der Gartenkunst. Kultur- — Naturformen. Die drei Regeln in der Anwendung der zwei Formen. Zusammenhang der Regeln mit der Naturbeobachtung.

In Japan hat auch das Volk ein inneres Verhältnis zu den Steinen gefunden. Man stellt dort besonders charakteristische Exemplare an öffentlichen Plätzen auf und betrachtet sie mit dem gleichen Verständnis wie bei uns etwa eine alte Linde. Die Japaner empfinden nicht bloß rein sinnliche Schönheiten der Gesteinswelt, sondern auch ihr *Leben*, so etwa wie bei uns die Künstler das Leben der Wolken entdeckt haben. Uns sind die Tiere und Pflanzen, den Japanern auch die Steine verwandt, und sie betrachten auch die Steine in dem Sinne Kügelgens, wenn er sagt: „. . . das lebendige Leben in der Natur zu erkennen, welche Städtern leichtlich nur als gemalte Kulisse erscheint. Was in Form und Gestaltung erfreut, ist doch immer nur das Leben, das sich in ihnen ausspricht."

So weit sind wir Europäer erst bei den Pflanzen und Tieren gekommen. Und wir geben dieser Liebe besonders der *Blumenwelt* gegenüber Ausdruck, indem wir uns mit ihren Geschöpfen umgeben.

Ein Blumenstock, ja ein Sträußchen Laub bringt in die traurigste Stube etwas von dem Troste, den auch der Ärmste in der Natur sich holen kann. In der düsteren Großstadtstraße, wo alles Stein und Mörtel, alles tot und erstorben scheint, und dem Menschen kein Zeichen verkündet, daß auch er ein Kind der Allmutter ist, da

Digitized by Google

erinnert der bescheidenste Blumenstrauß wieder daran, daß es draußen noch grünt und gedeiht und sprießt, daß es noch gärt und wächst und sich verändert, daß es dort noch lebt. Und der Duft, mit dem eine Blume oder ein Tannenzweiglein das Zimmer segnet, tröstet über die Gerüche des Elends hinweg und erinnert an das einzige, was dem Armen ebenso gehört wie dem Reichen, was allen Menschen eine gleich gute Mutter ist, die Natur.

Man verwendet Blumen im Zimmer auch lediglich als Farbe, als ein Mittel zum Zwecke, den man durch dauerhaftere Mittel allerdings ebenso erreichen könnte. Bei manchen wird aber nun dieses Mittel zum Zwecke, und sie haben an den Blumen nur noch eine einseitige Farbenfreude, statt auch an ihrem Leben Freude zu erfahren. Zu gewissen Zwecken allerdings kommt die Verwendung von Blumen — zu architektonischen Zwecken beispielsweise — nur als Farbe in Frage. So bei der Teppichgärtnerei oder bei Dekorationen zu Festgelegenheiten. Hier hätte die Betonung der Lebenstätigkeit nur einen störenden Einfluß zur Folge, indem sich aus der Unveränderlichkeit des Bauwerks und der Veränderlichkeit der Pflanze allmählich ein Mißverhältnis ergäbe. Ebenso verwendet man die Blumen in einem Zimmer oft, um eine bestimmte Farbe zu betonen oder eine dunkle Ecke durch eine Farbe zu beleben. Stellt man die Blumen auf einen hohen Schrank, wo das Ganze nur als Strauß mit einer Grundfarbe zur Wirkung kommt, so wäre es sinnlos, auf andere Eigenschaften zu sehen, als rein äußerliche wie die Farbe. In den meisten Fällen aber freuen wir uns an den Blumen wie an lebenden Wesen, wie an alten Freunden.

Aus diesem Grunde empfinden wir in ihrer Verwendung gewisse Regeln als unerläßlich, die wir nur unserem Wissen verdanken. Wir finden, daß Gartenblumen nicht

Digitized by Google

mit Waldblumen harmonieren, daß Seerosen ein anderes Gefäß verlangen als Feldblumen, daß Alpenrosen unter Wiesenblumen nicht hineinpassen. Wir verlangen, daß der Strauß von Gartenastern anders gebunden werde als der von Wiesenschaumkraut, daß der kurzstielige kriechende Klee im Gegensatz zu der hochgewachsenen Salbei auch in unserer Vase seine Unscheinbarkeit behalte, daß die Waldrebe über den Rand des Blumenglases herabhänge und daß der hochragende Hahnenfuß erhobenen Köpfchens daraus hinausstehe. Aber lassen wir denn in anderen rein künstlerischen Fragen nicht auch unsere Erfahrung und unser Wissen mitreden? Lehnen wir nicht einen Roman ab, wenn die Charaktere darin keine Naturwahrheit besitzen, ein Bild, wenn die Perspektive darin verachtet wird oder wenn die Gestalten anatomisch unrichtig sind?

Lebende Tiere verwendet man nicht so häufig wie Pflanzen zu im weitesten Sinne künstlerischen Zwecken, schon weil sie sich bewegen können und nicht an ihrem Platze bleiben würden. Auch ist unser Verhältnis zu den Tieren, zum Papagei auf seiner Stange, zum Kanarienvogel im Bauer, zum Laubfrosch oder Fisch im Glase ein zu intimes, als daß sie lediglich dekorativen Zwecken dienen könnten.

Tiere und Pflanzen müssen sich von der Hand des Züchters oft beträchtliche Abänderungen von den Regeln der Natur gefallen lassen, doch muß man stets im Auge behalten, daß auch diese Eingriffe nie gewaltsam, sondern nur durch eine künstliche Abänderung der Lebensbedingungen hervorgebracht werden. Die Chinesen erzielen in ihrer Goldfischzucht, wie auch unsere Gärtner in der Blumenzucht farbliche und formale Wirkungen, wie sie der Natur selbst nicht gelungen sind. Wie weit der Züchter darin gehen darf, ohne den Geschmack zu

Digitized by Google

verletzen, kann nicht allgemein festgesetzt werden. Solange die neuen Arten wenigstens lebensfähig sind, beweisen sie damit ihre Daseinsberechtigung. Allerdings geht es den meisten der künstlichen Blumen wie den Ochsen und Kapaunen: sie verlieren den Artcharakter und damit zugleich ihre geschlechtliche Fortpflanzungsfähigkeit. Damit geht für manche Betrachter ein großer Teil des Reizes verloren, den die unverfälschte Art an sich hat: so bereitet mir beispielsweise auch der Anblick eines Stieres unvergleichlich höhere Naturgenüsse als der eines Ochsen. Aber da ist vieles Geschmacksache. Es gibt manche Leute, die von den blauen Rosen und einer vom Korsett entstellten Frauenfigur entzückt sind. Ich persönlich empfinde beide als geschmacklos. Es kommt eben da auf das Naturempfinden an. Wer vor der Natur das Gefühl der Ehrfurcht hat, dem sind Vergewaltigungen der Natur — mögen sie auch auf ganz natürlichem, aber von dem Menschen selbst bestimmtem Wege begangen werden — eine Sünde gegen den Geschmack, den ich schon einmal als unterbewußtes Naturgefühl bezeichnet habe.

Nun ist aber das Naturempfinden des Individuums auch vom Zeitgeist abhängig. W. v. Engelhardt hat in seiner geistvollen Studie über „Kultur und Natur in der Gartenkunst" diese inneren Zusammenhänge überzeugend dargetan und auf den Einfluß der Persönlichkeit Ludwig XIV. auf die Kulturformen seiner Palastgärten oder des Rousseauschen „Zurück zur Natur" auf die Verdrängung solcher Kultur- durch Naturgartenformen hingewiesen. Wer sich für dieses Spezialgebiet näher interessiert, den kann ich nur auf das schöne Büchlein Engelhardts verweisen, mit dessen Ausführungen ich völlig einverstanden bin. Im Einklang mit dem bisher Gesagten möchte ich daran erinnern, daß die Naturform des Gartens einer reinen Betrachtung, die Kulturform

Digitized by Google

einer praktischen Benützung dienlicher ist. Will ich ein Stück unberührter Natur, z. B. ein Stück Wald als Garten benützen, so entsteht ein Konflikt zwischen den Naturgesetzen, die dem Wald seinen Charakter gaben, und den Gesetzen, die der Zweck der Benützung vorschreibt: in diesem Falle ist für die Gestaltung des Gartens die Zweckmäßigkeit maßgebend. Engelhardt hebt besonders hervor, daß „zur künstlerisch charakteristischen Verbindung die stärkere Betonung einer der beiden gegensätzlichen Formen und zweitens die aufrichtige, offenkundige Beibehaltung der Eigenart von Kultur und Natur wünschenswerte Bedingung" sei. Diese Bedingungen ergeben sich auch aus unseren wiederholten Forderungen unbedingter Ehrlichkeit im Ausdruck, sowie aus unseren Betrachtungen über die Schönheit des Charakteristischen und über die Aussichtslosigkeit der Bemühungen, die Natur künstlich nachzuahmen. Bei einer Verbindung der beiden Formen müssen diese miteinander harmonieren, wie in jedem Kunstwerk die einzelnen Bestandteile zusammenstimmen müssen, wo keine Farbe und kein Ton den benachbarten schaden dürfen: beide Formen müssen organisch miteinander verbunden sein, wie wir für das Kunstwerk überhaupt im folgenden Kapitel noch näher besprechen werden. So fordert auch Engelhardt als ein drittes, daß „innerhalb des Möglichkeitsbereiches der Kulturformen und andererseits der Naturformen gleichsam qualitativ korrespondierende Tonarten herauszufinden seien, die sich nachbarlich aneinanderfügen lassen". Dies wird allein dem möglich werden, der sein Arbeitsmaterial — die lebende Pflanzenwelt — bis ins Einzelne genau kennt, der also bei der Natur selbst mit Bestreben und Liebe in die Schule gegangen ist.

Digitized by Google

30. Von der Anpassung in die Umgebung.

Formbildende Kräfte des Milieus.
Beziehungen zwischen Gegenstand und Umgebung. Einordnung der Architektur und Großplastik in die Umgebung. Große — kleine Plastik. Örtliche Verhältnisse in der Architektur. Beispiele. Klima. Anpassung der Natur an andere Lebensverhältnisse: Arten, Beispiele Individuen, Beispiele. Dasselbe in Architektur, Gartenkunst, Monumentalplastik: Herausentwicklung der Gestalt aus der Lage. Übergänge zwischen Kunstwerk und Natur. Hildebrands Wittelsbacherbrunnen, Dogenpalast, mittelalterliche Burgen. Dekorative Malerei. Folgerungen.

Auch ein oberflächlicher Beobachter erkennt, daß jedes Ding in der Natur gerade da sitzt, wo es sitzen muß. Das kommt daher, daß dem Milieu starke formbildende Kräfte innewohnen. Man braucht nicht Botaniker zu sein, um zu wissen, daß Kornblumen nicht in Wäldern und daß Alpenrosen nicht in der Tiefebene vorkommen. Feste Gesetze regeln die Beziehungen zwischen Gegenstand und Umgebung. Und es ist leicht verständlich, daß wir von künstlichen Werken dieselbe Logik verlangen, welche die Natur in ihren Werken befolgt.

Man ist in dieser Hinsicht sehr weit gegangen und hat verlangt, daß für ein Kunstwerk — wenn es nicht gerade wie die Dichtung und Musik aus stofflosen Ideen und Luftschwingungen besteht — schon bei seiner Erschaffung der Platz ausgewählt und berücksichtigt werde, wo es nach seiner Vollendung untergebracht werden soll. Vor allem gilt dies natürlicherweise von derjenigen Kunst am meisten, die nicht oder nur schwer transportabel ist, von der Architektur und der Großplastik. Je gewichtiger das verwendete Material ist, desto bedeutsamer wird auch diese Forderung. Eine Zeichnung geht von Hand zu Hand, aber ein Bild ist dazu da, an eine Wand gehängt zu werden. Ein kleines Figürchen kann man aufs Klavier oder den Schreibtisch oder sonstwohin stellen und,

Digitized by Google

wenn es dort nicht hinpaßt, ebenso leicht wieder umstellen; eine größere Plastik bleibt schon aus äußeren Gründen da, wo sie errichtet wurde. Die architektonischen Werke vollends, die mit ihrem Unterbau im Boden verankert werden, wurzeln darin ebenso fest und noch fester als die pflanzlichen Geschöpfe der Natur selbst.

Kein Wunder, daß gerade in der Architektur zu allen Zeiten die örtlichen Verhältnisse formbildend gewirkt haben. Der luftige griechische Tempel konnte nur unter dem gnädigen Himmel des Südens entstehen. Der Sennhütte flaches Dach duckt sich vor den Stürmen, und Steine beschweren es, um es vor den Zerstörungsgelüsten feindlicher Elemente zu schützen. Sobald wir einen griechischen Tempel in unseren Winter, eine Sennhütte in die Ebene hineinstellen, wird Vernunft Unsinn, das Schöne unschön. Das Klima bestimmt die Bauart, das zur Verfügung stehende Material bedingt sie. Darum hat Norwegen seinen Holzstil, Holland seine Ziegelbauten. Das Milieu stellt noch weitere einschränkende Bedingungen. Wenn wir einen Garten anlegen, so kann es sich schwer rächen, wenn wir Pflanzen hineinsetzen, die das Klima oder die Bodenverhältnisse einer Gegend nicht vertragen. Vielleicht halten sie zwar das Klima anfänglich noch aus, aber bald beginnen sie zu verkümmern, der Boden hat nicht mehr die Nahrung zu vergeben, die sie verlangen, die Kälte untergräbt ihre Gesundheit, und nach wenigen Jahren bietet dieser Garten ein Bild der Krankheit und Verkümmerung. Warum denn Kakteen bei uns ansiedeln wollen, die dahinsiechen, wie afrikanische Völkerstämme es unter unserem Himmel tun? So straft uns unser rauhes Klima auch, wenn wir den empfindlichen Marmor bei uns zu Denkmälern verwenden, statt einen Stein zu wählen, dem unser Winter nichts anhaben kann: zum wenigsten müssen wir sie im Winter in schützende Hüllen

Digitized by Google

verpacken, die ihre Bedeutung illusorisch machen, ja den erfreulichen Anblick in einen unerfreulichen verwandeln.

Allerdings vermag sich die Natur oft an andere Lebensverhältnisse anzupassen. Freilich gilt dies nur für die lebende Natur, während wir ja meist den Stoff ihres Leichnams zur Herstellung unserer Werke benützen. Aber trotz dieser Anpassung verliert die Natur ihre ursprüngliche Gestalt — die wir vielleicht gerade an ihr schätzten — und zeigt damit erst recht, wie die Umgebung die Gestalt der Dinge formt. Ein in die Ebene verpflanztes Edelweiß verliert gar bald die weißen Filzhaare, die ihm sein charakteristisches Aussehen verliehen. Die Botaniker haben herausgefunden, daß die Pflanze diese Haare in der Ebene nicht mehr benötigt und daher auch nicht mehr erzeugt. Daraus könnten die Architekten vieles lernen, und wenn sie durchaus Sennhütten in die Ebene bauen wollen, sollten sie wenigstens die Dachsteine weglassen, die hier sinnlos und unschön aussehen. Aus ganz bestimmten Gründen verlieren die lebhaft gefärbten Pflanzen des Südens bei uns ihre grelle Farbe: die Intensität der Farbenglut regelt sich nach der des Lichtes. Die farbigen Gewänder südlicher Völker, die in dem starken Licht ihrer Heimat ganz harmonisch sich in ihre Umgebung einpassen, würden mit unserem bescheideneren Himmel einen schreienden Gegensatz bilden und das Auge durch ihre Härte beleidigen.

Selbst das Individuum in der Architektur und Plastik muß sich anpassen. Aus der Anpassung an örtliche Sonderverhältnisse entsteht die Verschiedenheit der Formen bei den Individuen ein und derselben Pflanzenart: diese Verschiedenheit ist so groß, daß sich kaum zwei Individuen finden lassen, die sich gleich wären. So kann sich auch ein Gebäude, das in der Ebene liegt, symmetrisch entwickeln, während derselbe Bau am Berghange

Digitized by Google

notwendigerweise sich an das Gelände anpassen und einseitig werden muß. Die örtlichen Verhältnisse bestimmen geradezu die äußere Form; so z. B. die Winter- und Sommerseite usw. Ebenso wird ein Garten in der Ebene eine ganz andere Einteilung erhalten können, als einer, dessen Wege durch das Terrain bestimmt werden, woraus ohne weiteres die Unsinnigkeit der Anlage nach einem festen Schema — ob es nun Bretzel-, ob es Biedermeier- oder andere Gartentypen sind — zu erkennen ist. Ein Monumentalbrunnen, der einen Park als Hintergrund hat, wird anders in Form und Farbe erdacht werden müssen, als einer, der in eine dunkle Marktplatzecke zu stehen kommt, weil die Lage die Gestalt beeinflußt, oder, um es deutlicher zu sagen, weil die Gestalt sich aus der Lage herausentwickeln muß.

Manche Künstler haben das organische Herausentwickeln ihrer Werke aus der Natur so ernst und wichtig genommen, daß sie noch ganz besondere Übergänge zwischen Kunstwerk und Natur schaffen. So läßt Hildebrand seinen berühmten Wittelsbacherbrunnen nicht aus der Erde, sondern aus (hergeführten, aber ganz natürlich wirkenden) Steinblöcken sich entwickeln, entstehen, man möchte sagen: herauskristallisieren. Der Erfolg ist, daß ein solches Werk nicht in die Natur hineingestellt, sondern aus ihr herausentwickelt erscheint. So erhalten diese Werke auch den Sinn der Notwendigkeit, der uns sonst nur bei der Werken der Natur selbst entzückt, und sie brauchen sich nicht von dem Unkraut, das zu ihren Füßen wurzelt, in der Formlogik beschämen zu lassen. So wird die Natur zu einem Throne für die Götter, die der Künstler daraufsetzt. Auch die guten Architekten entwickeln ihre Werke aus der Natur des Bauplatzes. Der Dogenpalast im meerumklammerten Venedig ist mit Recht ein steinerner Pfahlbau genannt worden, und die Burgen des Mittel-

Digitized by Google

alters standen so logisch auf den Bergspitzen, daß Berg und Burg ein Ganzes bildeten, und die Burg ebenso organisch aus der Form des Berges entstand, wie eine Blume aus ihrem Stengel und Kelch entspringt.

Ganz ähnliche Gedanken ergeben sich aus der Betrachtung von guten Werken dekorativer Malerei. Auch könnte man beim Vergleich von Groß- und Kleinplastik mit Leichtigkeit, wie auch analog in der Malerei, die Bedingungen feststellen, die für die Wirkung ausschlaggebend sind, und würde so finden, daß kleine Werke mehr auf Einzelheiten hin betrachtet werden, größere dagegen mehr auf ausdrucksvolle Umrisse; man würde somit auch leicht darüber ins klare kommen, welchen Standpunkt man zwischen den beiden Extremen, der ausführlichen Schilderungssucht älterer Maler (etwa der späten Holländer) und der nachlässigen Breitpinselei ganz moderner Meister, oder zwischen den ausgetipfelten Werken der sogenannten Zuckerbäckerplastik und der bisweilen vielleicht durch allzu weitgehende Vereinfachung etwas langweilig wirkenden Monumentalplastik mancher modernen Plastiker von Fall zu Fall einzunehmen hat.

31. Die künstlichen Werke und die Natur.

Einheitlichkeit in der Natur.

Beispiele der Anpassung. Der zusammenstimmende Pinsel der Natur. Begründung. Geschmack aus den bestehenden Verhältnissen hervorgegangen. Verwendung von Schutzfarben. Milderung der neuen Farben durch die Natur selbst. Unangenehme Wirkung des Neuen. Gründe dafür. Künstliche Werke Bereicherung der Natur. Neue Formen: Horizontale, Vertikale. Notwendigkeit der Daseinsberechtigung. Auswüchse und Mißbildungen. Das soziale Moment. Reklametafeln und ihre Häßlichkeit. Schönheit von Menschenwerken als Bindegliedern zwischen Mensch und Natur.

Die Anpassung hat die ausgesprochene Einheitlichkeit zur Folge, die wir überall in der Natur

Digitized by Google

beobachten können. Die verschiedensten Arten von Pflanzen haben in bestimmten Lagen oder Gegenden gemeinsame Eigenschaften: so im Hochgebirge die leuchtenden Farben der Blüten oder die Schutzbehaarung der Blätter. Die Polartiere zeichnen sich durch eine weiße, die Wüstentiere durch eine gelbliche Schutzfärbung aus. In diesem Sinne kann man von dem zusammenstimmenden Pinsel der Natur reden, auch ohne an das alles vereinende Licht zu denken; nur muß man sich darüber klar bleiben, daß die Ursache dafür nicht etwa in einem Streben der Natur nach „Schönheit" zu suchen ist, sondern daß es sich hier um ein zufälliges Zusammentreffen unseres Geschmacks mit der Wirklichkeit handelt, das nur insofern nicht vom Zufall abhängt, als unser Geschmack aus den bestehenden Verhältnissen hervorgegangen ist und einen großen Teil dessen für schön empfindet, was der Natur nahekommt.

Es wäre nun natürlich falsch, die Schutzfarben für alle Zwecke wahllos nachahmen zu wollen. Die nordischen Völker lieben es, ihre Behausungen rot zu streichen und setzen dadurch in die herrschende Eintönigkeit der Schneelandschaft sehr angenehme Ruhepunkte für das Auge. Wenn wir in die Natur künstliche Bauten hineinstellen, so wäre es töricht, unsere Werke verleugnen zu wollen. Wir sind ja keineswegs der Ansicht, daß die Natur im Urzustande das Ideal des Schönen darstelle. Auch wären die Ursachen, die in der Natur die Schutzfärbung hervorrufen, hier ohne Gültigkeit und Bedeutung. Telegraphenstangen, die in einem Wiesental aufgepflanzt sind, grün zu streichen, hätte prinzipiell keinen Sinn, selbst wenn es dadurch gelänge, sie unsichtbar zu machen, was in der Praxis unmöglich ist: so entsteht bei einem Versuche der künstlichen Schutzfärbung nur etwas Undeutliches und Unkenntliches, was für den Betrachter

Digitized by Google

viel unangenehmer ist, als etwas Fremdes, was sich ehrlich als solches zu erkennen gibt.

Im übrigen sorgt die Natur schon dafür, wiederum zufällig, daß die allzugrellen Farben des Neuen, die weiße Farbe frischen Holzes oder die rote Eintönigkeit frischgebrannter Ziegelsteine nicht allzu lange einen unangenehmen Gegensatz mit der Umgebung bilden. Algen und Flechten, Staub und Regen und tausend andere Farben der Vegetation und der Verwitterung wetteifern ohne alle ästhetischen Gründe, dem neuen Werke eine Patina zu geben, und selbst auf der langen Horizontlinie der Gartenmauer siedeln sich, die lange Linie angenehm unterbrechend, ein paar Unkräuter an.

Wahrscheinlich liegt darin ein Grund für unsere Empfindung, daß scharfe Gegensätze, wie sie sich in der Farbe des Neuen ausdrücken, unschön aussehen. Dieses Gefühl veranlaßt die Bildhauer, ihren Werken eine künstliche Patina zu geben, bevor sie sie in die Natur hineinstellen. Ein anderer Grund für unsere Abneigung gegen das allzu neu Aussehende ist in einem Gemütsverhältnis des Menschen zu Gebrauchsgegenständen zu finden, das ihm die Spuren vertrauten Gebrauchs lieb macht, als ein Symbol für sein Verhältnis zu diesen Dingen, mit denen er täglich im Verkehr steht.

Von den künstlichen Werken fordert unser Schönheitssinn also keineswegs, daß sie in der Natur völlig untergehen. Im Gegenteil bietet uns die Herstellung unserer Werke, ohne daß wir dabei gerade an die Kunstwerke selbst zu denken brauchen, eine Gelegenheit, die Natur mit Linien und Formen zu bereichern, etwa der Geraden, die zwar in der unverkünstelten Natur selten vorkommen, aber trotzdem unser Auge erfreuen. Niemand wird sich dem Zauber der Horizontalen und Vertikalen verschließen, die in die scheinbar, für das Auge

Digitized by Google

wenigstens, willkürlichen Linien der Natur eine gewisse äußerlich erkennbare Ordnung und damit Ruhe bringen. Die Vertikale verkündet jeder Baumstamm, die Horizontale ist weit seltener und außer der Horizontlinie hauptsächlich nur in der Wasseroberfläche gebildet. Wie angenehm berührt uns diese ruhige Linie eines Seespiegels inmitten von regellosen Hügelwäldern! Ebenso ruht das Auge, wenn es stundenlang nichts als scheinbar ungeordnete Bergkämme erblickte, mit Behagen auf der gesetzmäßigen Linie, die eine Eisenbahnbrücke über das Tal zieht. Aber freilich ist es mit dem sinnlichen Genuß an einer Linie bei einem Menschenwerke nicht getan; das Werk muß seine Daseinsberechtigung beweisen und zum Ausdruck bringen, wenn es nicht als Störung empfunden werden soll. Verunglückte Kanäle oder verlassene Eisenbahnstrecken, Türme an einem Hause, die zwecklos sind und nicht betreten werden können, die, wie man zu sagen pflegt: nur zum „Schmucke" da sind, wertet jeder Mensch von Geschmack als ebenso häßlich, wie man etwa eine Mißbildung, einen Auswuchs oder eine Warze, die keinen Sinn oder Zweck hat, als Verunstaltung empfindet. Hier kommt ferner ein Moment in Betracht, das man das soziale nennen könnte. Ein auffallendes Menschenwerk in der Natur, das nicht an sich ein Kunstwerk ist, sondern das seine Schönheit nur aus seinem Zwecke erhält, das aber einem Zweck sein Dasein verdankt, der das Interesse der Allgemeinheit schädigt oder auch nur nichts angeht, empfindet diese Allgemeinheit als unlusterregend. Vor allem verehren wir die Natur! Menschenwerke darin haben nur ihre Berechtigung, wenn sie für die menschliche Gesellschaft zum wenigsten nützlich sind — es sei denn, diese Werke wirken an sich schon — als Kunstwerke — lusterregend und seien organisch in die Natur eingefügt. Wenn nun ein Fabrikant seine Reklame-

Digitized by Google

tafeln, die nur ihm, womöglich noch auf Kosten der Allgemeinheit einen Nutzen bringen, in die Natur hineinstellt, so können wir uns diese Eingriffe in die Natur wohl verbitten. Ganz besonders auch aus einem höheren Grunde. Der Mensch braucht Äcker, er braucht Bauholz, er braucht Wohnungen, aber er braucht nicht Reichtum. So naturnotwendig die Bedürfnisse des Menschen sind, die die Bepflanzung des Bodens, die Errichtung von Wohnstätten, die Herstellung von Verkehrsmitteln fordern: sich über das Maß des Notwendigen hinaus zu bereichern ist eine sehr künstliche Forderung, die man unter Umständen geradezu unnatürlich nennen könnte. Reklametafeln aber schreien uns ganz besonders in der unverfälschten Natur das den Naturgesetzen widersprechende „Geld regiert die Welt" in die Ohren. Jede Betätigung des Menschen, sein Beruf, die Wissenschaft, die Kunst, entspringt natürlichen Ursachen, aber die Jagd nach dem Geld ist geradezu ein Beweis dafür, auf welche Abwege der Mensch gerät, wenn er sich zu sehr von der Natur entfernt.

Es ist natürlich keineswegs zu bedauern, daß wir Menschen nicht mehr in den Verhältnissen der Mammutjäger leben. Das goldene Zeitalter der Menschheit fiel gewiß nicht in jene Tage. Und so sehen wir auch ein, daß Menschenwerke die Schönheit der Natur sogar zu steigern vermögen, wenn sie sich nur in die Natur einpassen. Eine Mühle am Bache, eine Sennhütte in den Alpen bieten darum einen so ergötzlichen Anblick, weil sie ein natürliches Bindeglied zwischen uns und dem betreffenden Stück Natur bilden. Eine sinnreich angelegte Alpenstraße mit ihren Schutzmauern und Lawinengalerien steigert durch den Gegensatz und die vielsagenden Vorsichtsmaßregeln noch den Ausdruck der Macht des Hochgebirges. Und die Pappelallee am Horizont, die uns

Digitized by Google

den Verlauf einer Landstraße andeutet, oder die menschlichen Behausungen, die wir als kleine Blöckchen vom Berggipfel herab im Tale eingebettet erblicken, verraten uns, daß wir die Erde nicht bloß mit dem Auge erobert haben, sondern auch mit der Faust, daß die Natur uns ebenso gehört, wie wir ihr gehören, daß uns ein Verhältnis mit ihr verknüpft, in dem weder sie Herrin, noch wir Sklaven sind.

32. Die Zweckmäßigkeit als Schönheitsprinzip.

Zweckmäßigkeit der Natur. Unzweckmäßigkeit und ihre Erklärung. Entwicklung statt Verwandlung. Beispiel. Erkenntnis der Zweckmäßigkeit. Neuheit derselben und neue Schönheitsbegriffe. Ingenieurkunst. Frühere Formen Verkleidung. Maschinen neue Lebewesen. Verstöße dagegen. Automobil und Wagen. Analoger Vergleich der architektonischen Werke mit Lebewesen. Ausdruck der Form. Frühere Verirrungen dagegen; damalige Unklarheit der Schönheitsbegriffe. Nutzen der Beschäftigung mit der Natur.

Für jeden aufmerksamen Beobachter steht die Zweckmäßigkeit im allgemeinen Aufbau der Natur außer Zweifel. Mit dem geringsten Kraftaufwand und den einfachsten Mitteln erreicht die Natur ihre Zwecke. Allerdings tritt diese Zweckmäßigkeit nicht immer klar und unvermischt zutage. Aber gewisse Unzweckmäßigkeiten werden durch die Evolutionstheorie von vorneherein wahrscheinlich gemacht. Es ist klar, daß wenn ein Tier bei veränderten äußeren Verhältnissen mit einem Male anderen Forderungen gewachsen sein soll, die Natur es wohl mit einem neuen Apparate dafür ausrüsten, aber ihm nicht mit einem Schlage seine alte Ausstattung wegnehmen kann, — wenn sie nicht ein Tier in ein anderes ver-

Digitized by Google

wandeln, sondern eins aus dem anderen entwickeln will. Die Natur entwickelt sich und braucht daher auch Übergangsglieder. Wenn ein Bauernbub in die Stadt aufs Gymnasium kommt, so wird er sich die nötigen Bücher anschaffen und mit Eifer lernen. Daß er dabei seine blühende Landgesichtsfarbe oder seine schwerfälligen Bewegungen behält und nur allmählich verliert, ist notwendig; über Nacht wird kein Bauernbub zu einem Stadtkind. Aber eine weitgehende Zweckmäßigkeit in der Natur läßt sich nicht wegleugnen. Für unsere Betrachtungen genügt die Konstatierung der Zweckmäßigkeit in der Natur, und es ist dabei gleichgültig, ob wir sagen: die Hinterhände des Halbaffen verwandelten sich in Füße, deshalb nahm er als Mensch einen aufrechten Gang an, oder: weil der Mensch aufrechtgehen sollte, verwandelte die Natur zwei der Halbaffenhände in Füße. Sicher ist, daß das neue Gehorgan in beiden Fällen mit dem Aufrechtgehen zusammenhängt, und daß die Verwandlung des Greiforgans in ein Gehorgan für das aufrechte Gehen zweckmäßig war.

Die Erkenntnis der Zweckmäßigkeit in der Natur ist verhältnismäßig noch jung. Daher läßt sich im voraus sagen, daß wir damit eine Erkenntnis berühren, die — da wir nun einmal alles Gesetzmäßige in der Natur auch schön finden — unserer Zeit neue Begriffe von Schönheit aufgehen lassen kann.

Dies wird ganz besonders auf die Werke der Ingenieurkunst zutreffen. Als der erste Eisenbahnzug gebaut wurde, glaubte man den Wägen die Form von Postkutschen geben zu müssen, um den ästhetischen Forderungen der Zeit zu genügen. Bald aber sah man ein, daß diese Form aus den verschiedensten Gründen unzweckmäßig sei, und man konstruierte nun die Wagen auf Grund von Erfahrungen so, wie sie ihrem Zwecke am

Digitized by Google

besten entsprachen. Ebenso ergab sich bei den Fahrrädern, den Automobilen, den Eisenbrücken, den Luftschiffen die äußere Form aus den praktischen Bedürfnissen, aus Zweck und Material. Unsere Zeit ist fähig geworden, diese neuen Formen als schön zu empfinden, weil sie deren Zweckmäßigkeit mit den gleichen Augen betrachtet, wie die Zweckmäßigkeit in der Natur, um so mehr als diese Zweckmäßigkeit noch einen klareren Ausdruck finden kann als in der Natur, welche allerlei zwecklos gewordene Anhängsel früherer Entwicklungsstadien (etwa die Afterklauen bei manchen Tieren) nachschleppen muß. Noch vor einem Jahrhundert hätte Zeppelin seinem Luftschiff die deutlich erkennbare Form eines Vogels oder Fisches geben müssen, um dem Zeitgeschmack Rechnung zu tragen. Heute findet auch der Beschränkteste, daß es seine eigene Schönheit in sich trägt, und daß man dieser Schönheit Eintrag tun würde, wollte man die Funktionen des Luftschiffs äußerlich durch die Gestalt eines jedermann bekannten Gleichnisses verdeutlichen oder — verlarven. Man sagt wohl, das Luftschiff durchkreuze das Luftmeer wie ein Fisch, weil die Sprache sich stets bei neuen Dingen der Vergleiche bedienen muß, um sie deutlich vor die Vorstellung zu zaubern, aber das Auge erkennt die Selbständigkeit des neuen Verkehrsmittels, und sein Erfinder war stolz darauf, es durch eigene Kraft dahinsegeln zu lassen und ihm daher auch seine naturnotwendige *eigene Form* zu lassen. Der Ingenieur hat in der *Maschine* eine neue Art von Lebewesen geschaffen, die eben dadurch, daß sie nicht organische Lebewesen nachahmen will, organisch gebaut erscheint. Und eben dadurch, daß ihre Form wie bei natürlichen Lebewesen aus inneren Eigenschaften, aus Zweck und Material, hervorgeht, erhalten wir den Eindruck, daß diese künstlichen Lebewesen natürlich und schön gestaltet sind, und wenn auch *künstliche*,

Digitized by Google

so doch wirkliche Lebewesen darstellen, die an die Tierwelt erinnern.

Diese Anschauung ist noch keineswegs allgemein durchgedrungen. So stellt man, um ein Beispiel anzuführen, manche Automobile in Form von Wagen her, bei denen nur die Deichsel fehlt, aber beispielsweise der Kutschersitz ebenso hoch angebracht ist, wie bei den Pferdewagen, wo er hier seinen Platz fand, um nicht von den Hufen der Pferde gefährdet zu werden. Warum, könnte man zur Verteidigung dieser sinnlosen Form anführen, sollen unsere Gebrauchsgegenstände nicht ebensogut aus den früheren sich entwickeln, wie es in der Tierwelt der Fall ist? Warum soll der Kutschersitz nicht wie früher in der Höhe sein, mit dem gleichen Rechte und aus dem gleichen Grunde, aus dem der Mensch auch heute noch, wo er sie längst nicht mehr benützt, seine Weisheitszähne im Munde trägt? Das wäre ein Fehlschuß. Das Automobil ist ein ganz neuartiges Fortbewegungsmittel. Der Mensch hat mit seinem Ahnen manches gemeinsam, und sein physisches Leben verläuft im großen und ganzen nach denselben Gesetzen wie bei jenem. So könnte man auch einen Wagen für Araberpferde etwa nach dem gleichen Prinzip bauen wie einen für Belgier oder Trakehner. Automobil und Wagen aber sind unter sich prinzipiell nicht minder verschieden, als etwa ein Ochse und eine Kartoffelstaude. Jedes der zwei Beförderungsmittel lebt nach seiner ganz eigenen Art, und daß sie beide als Fortbewegungsmittel dienen, macht sie nicht ähnlicher, als daß der Umstand, daß wir uns von Ochsenfleisch wie von Kartoffeln nähren, die Pflanze dem Tiere näherbringt.

Wenn der Vergleich von Maschinen mit Tieren zulässig war, so erinnern die Werke der Architektur an die ebenfalls im Boden wurzelnden Pflanzen. Wir wissen ja nun, daß manche Menschen nur lauten und

Digitized by Google

sinnlichen Wirkungen zugänglich sind, nur für eine auf der Oberfläche liegende Schönheit — Farben, Symmetrie — Sinn haben. Andere aber schürfen tiefer und entdecken auch schon in der ausdrucksvollen Form eines biegsamen Grashalmes Schönheit. Ebenso ist es in der Architektur. Wer für die Schönheit des Grashalmes Verständnis hat, der wird auch den Eiffelturm in seiner kraftvollen Eleganz, die aus einem Minimum von Material entstand, als ein schönes Bauwerk empfinden. Wer sieht und einsieht, daß jede Pflanze sich nach den Bedingungen ihres Standortes innerhalb der Art individuell entwickelt, hier voll und symmetrisch sich entfaltet, dort sich krümmt und verkümmert oder nur einseitig sich entwickelt, der wird auch von einem Hause verlangen, daß es nicht nach zweifelhaften Schönheitsregeln, sondern *von innen heraus* seine Gestalt erhalte. Wie der Botaniker aus den sinnenfälligen Eigenschaften auf den inneren Bau und seine Einrichtung schließt, so verlangen wir auch, aus dem Äußeren eines Bauwerks auf seine innere Einteilung schließen zu können. Eine Wasserpflanze hat nie das Äußere einer Kletterpflanze, weil eine solche Flunkerei für sie keinen Sinn hätte, ja unzweckmäßig wäre. Das wissen wir und freuen uns dieser Einrichtung. Daher verlangen wir auch, daß eine Fabrik sich nicht den Anschein gebe, als berge sie in ihrem Innern einen Tempel.

Es ist noch gar nicht lange her, daß der Ausdruck der Zweckmäßigkeit und der inneren Form eines Bauwerks als unschön verpönt war, und wo man sich krampfhaft bemühte, es von außen her „schön" zu gestalten. Wo man z. B. Symmetrie und Regelmäßigkeit, unbekümmert um das Innere, als schön ansah und an Häusern, deren innere Einteilung eine symmetrische Anordnung unmöglich machte, die von der Symmetrie geforderten Fenster einfach an die Wand malte, wenn der Schwindel auch jedem

Digitized by Google

Kinde erkennbar war. Dies geschah in jener unglücklichen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der wir die unsagbar langweiligen Häuserfronten einer großen Anzahl unserer Straßen verdanken. Damals war man sich nicht klar über den Begriff der „Schönheit". Das Gefühl der Einheitlichkeit alles Seienden, das Bedürfnis nach Ausdruck dafür war infolge mangelnder Kenntnis der Natur im Publikum noch nicht allgemein geworden. Und man sah nicht, daß unsere Werke — wenn wir die Natur, das Seiende als schön empfinden — nach den gleichen Grundsätzen geschaffen werden müssen, wie die Natur sie selbst befolgt.

Daraus ergibt sich auch hier wieder, von welchem Nutzen die Beschäftigung mit der Natur und ihren Einrichtungen für unsere Anschauungen auf Gebieten ist, die mit der Wissenschaft nicht das geringste zu tun zu haben scheinen: und welche Unterstützung dem künstlerischen Geschmack durch die wissenschaftliche Erkenntnis zuteil werden kann.

33. Das Zweckmäßige und sein Schmuck.

Menschliches Schaffen analog der Natur.
Vermenschlichungen früher — heute. Gegenbeispiele: Taubenschläge; Tierdressur. Modernes Kunstgewerbe. Ausdruckskraft der modernen Möbel. Schmuck in Architektur — Innenausstattung. Übertreibung der modernen Grundsätze. Unterordnung des Schmuckes. Schmuck der Eisenkonstruktion. Einseitigkeiten. Frühere Vereinigung des Architekten und Ingenieurs in einer Person. Heutige Arbeitsteilung.
Forderungen und Folgerungen.

Die Zeiten, da das Schöne ein luxuriöses Etwas war, das man den Dingen außen aufhängte, dürfen als überwunden gelten. Wir bauen jetzt — mit Berücksichtigung der besprochenen Milieueinflüsse — von innen heraus und schaffen damit genau so, wie die Natur selbst

Digitized by Google

schafft. Und so erzeugen wir Zweckmäßiges und lernen allmählich einsehen, welcher Selbstüberhebung im Grunde jene Zeit verfiel, die menschliche Vorurteile über die Gesetze stellte, nach welchen die Natur vorgeht. Damit ist auch der Vermenschlichung nichtmenschlicher Organismen und Dinge, die nicht bloß der Wissenschaft so schwere Hindernisse in den Weg legte, ein Riegel vorgeschoben. Wer heute Tiergeschichten schreibt, muß sich bemühen, in die Tierpsyche einzudringen, statt die Tiere mit menschlichen Gefühlen auszustatten. Und verfällt einer doch in den Fehler unrichtiger Vermenschlichungen, so kann es ihm passieren, daß, was er im Ernste meinte, Lachen weckt. Die nach menschlichen Verhältnissen gebauten Tierkäfige, z. B. die Taubenschläge mit gemalten Fenstern und Vorhängen, begegnen heute nicht einmal mehr einem Lachen des Humors, sondern nur noch einem Lächeln des Bedauerns. Und auch die Zirkusdirektoren werden allmählich einsehen müssen, daß wir die Gelehrigkeit ihrer Zöglinge sehr wohl auch bewundern können, ohne daß sie ihnen Kunststücke zumuten, für die sie nicht gebaut sind, und daß beispielsweise Pferde, die sich nach Menschenart kleiden und sich ins Bett legen lassen, nur albern wirken.

Von innen heraus — aus den beiden Faktoren Zweck und Material — bauen wir auch unsere Möbel. Eine Bewegung wie das moderne Kunstgewerbe ist nur denkbar in einer Zeit wie der unseren, die die Hauptergebnisse der Naturwissenschaften, die Logik derselben, schon als Gefühl im Leibe hat. Der Möbelkünstler stellt wie der Architekt eine Art Organismen in die Welt: sein Stuhl gewinnt Leben, wird gesprächig, lädt zum Sitzen ein, schmiegt sich tragend an uns an, ohne daß einer der in der altdeutschen Zeit so beliebten gestickten Sprüche uns zum Ruhen aufzufordern brauchte. Damals waren sie freilich in den allermeisten Fällen nötig, weil die

Digitized by Google

Form nichts Einladendes hatte, heute aber redet die Form. Es ist ein Zeichen künstlerischen Unvermögens, wenn man zu erklärenden Inschriften greifen muß, gleichwie jene primitiven Künstler, die ihren Erzeugnissen noch nicht die Kraft überzeugenden Ausdrucks zu verleihen vermochten, ihren allegorischen Figuren durch erläuternde Aufschriften zum Verstandenwerden nachhalfen.

Wenn nun auch eine Zeit so weit ging, unsinnigerweise allen Wert auf den Schmuck, die Verzierung zu legen, so heißt das doch noch lange nicht, daß aller Schmuck zu verdammen sei. In der Architektur ist die Reaktion auf jene überladenen Erzeugnisse einer irregeleiteten Zeit nie so stark gewesen wie in der Möbelkunst, und man hat auch in der prinzipienstrengsten Zeit der Moderne immer gerne die Hilfe des Malers und Bildhauers in Anspruch genommen. In der Innenausstattung dagegen hat man bisweilen den staubigen Plunder der vorhergehenden Zeit so gründlich ausgekehrt, daß schließlich in manchen Fällen nur mehr eine gähnende Leere übrig blieb, und man hat Möbelstücke angefertigt, die zwar unendlich praktisch, aber von solch puritanischer Schmucklosigkeit sind, daß sie wie eine hölzerne Mathematik anmuten und eine eisige Nüchternheit ausatmen. Als Reaktion auf die frühere Überladenheit ist das wohl verständlich; auch darf nicht verkannt werden, daß auf den einfachsten Möbeln kleinplastische oder keramische Erzeugnisse ganz besonders zur Wirkung kommen; aber das endgültige Ideal darf beileibe nicht in diesem Extrem erblickt werden. Warum sollte man nicht langweilige Flächen durch Ornamente — in eingelegtem Holz, durch Holzskulptur oder auch durch Bemalung — beleben, warum nicht einer Fläche durch eine Randleiste einen Rahmen geben? Der Zweck darf den Schmuck nicht verbieten. Nur soll schon die Zweckmäßigkeit einen Teil der Schönheit bilden, und

Digitized by Google

der Schmuck stets dem Ausdruck des Zweckes untergeordnet bleiben, auf keinen Fall ihn jedoch verbergen oder gar Lügen strafen. Diesen Grundsatz hat man in allen Zeiten, da wirklich Gutes geschaffen wurde, instinktiv befolgt. Nur hat man nie wie in den jüngstvergangenen Tagen den Zweck zum herrschenden Prinzip erhoben, weil eben erst unserer Zeit der Sinn für die Schönheit des ausgedrückten Zweckes klar aufgegangen ist. Auch wird sich keine Zeit über die als schön, als für den Augensinn angenehm empfundenen Maßverhältnisse und Farbenzusammenstellungen hinwegsetzen können, wenn sonst auch das Gebot der Zweckmäßigkeit noch so vollständig erfüllt ist.

So ist auch keineswegs zu verwerfen, die nackte Eisenkonstruktion des Ingenieurs (die ja schon zum Schutz gegen allzurasches Verrosten stets eines Anstrichs bedarf) durch geschmackvolle Farben oder diskrete Ornamente zu beleben. Das zu verwerfen, wäre, wie wenn man etwa dem Maler verwehren wollte, das Farbenspiel auf der Haut zu schildern, und von ihm verlangen würde, nur dem Muskelwerke Bedeutung zuzuschreiben. Freilich ist in dem unter der Haut liegenden, dem Formbildenden der wichtigste Gestaltungsfaktor zu suchen, genau wie in der Architektur das Konstruktive die Form bestimmt. Und Akte, bei denen diese Form vernachlässigt ist, sind ebenso einseitig dargestellt, wie eine Eisenkonstruktion erscheinen müßte, in der der Maler das Konstruktive verdeckt hat. Natürlich muß die Form des Schmückenden stets aus Konstruktion und Material hervorgehen, und eine Eisensäule, die mit griechischen Steinkapitälen „verziert" ist, mutet nicht minder lächerlich an, als etwa Briefpapier, das sich den Anschein gibt, „Leinen" zu sein.

In früheren Zeiten war der Architekt auch Ingenieur. Erwin von Steinbach oder Michelangelo waren

Digitized by Google

beides in einer Person. Heute hat die Arbeitsteilung eine Trennung der beiden Berufe nötig gemacht. Aber da muß man doch die Forderung erheben, daß jeder von dem Berufe des anderen soviel verstehe, damit er zum wenigsten nicht gegen die Prinzipien desselben verstoße. Der Architekt muß das Konstruktive berücksichtigen, der Ingenieur soviel Kunstsinn besitzen, daß sich die beiden in die Hand arbeiten und nicht einander gegenseitig hindern und im Wege stehen. Dann wird der Ingenieur keine nüchterne Mathematik mehr geben, der Architekt keine Scheinpracht auf die Erde stellen, die wir naturwissenschaftlich empfindenden modernen Menschen eben nicht mehr ertragen, weil sie uns nicht einmal in der Natur begegnet, deren Formgestaltung doch, wie wir sahen, auch noch von anderen Faktoren, besonders den Rudimenten und Resten der Entwicklung, beeinflußt wird.

34. Mode und Kleidung.

Macht der Mode. Wesen der Mode. Frühere — heutige Beziehungen des Geschmacks zur Mode. Befreiung von der Macht der Mode. Berufskleider. Zusammenhang von Kleidung und Körper. Ausführungen über Berufskleidung. Gesellschaftstracht und ihre verschiedenen Träger. Maskerade — Ehrlichkeit im Ausdruck. Hoffnungen. Gründe für jene Maskerade: soziale Verhältnisse. Berufs- — Bauerntrachten. Volkstrachtenerhaltungsvereine. Schön und praktisch.

Eines Faktors haben wir kaum gedacht, der bei der Gestaltung der Dinge, mit denen wir uns umgeben, ein kräftiges Wörtlein mitzureden hat. Aber wenn wir sagten, daß „man" vor einem Menschenalter die Räume mit Plunder anfüllte und daß „man" die Schönheit eines Möbelstückes in der Verzierung sah, daß „man" neuerdings die Verzierungen gründlich weggerissen und den

Digitized by Google

Plunder hinausgekehrt hat, so gehorchte dieser „man" der ästhetischen Anschauung der Zeit, die nicht bloß vom Geschmack diktiert wird, sondern auch — bisweilen sogar ausschließlich — von der Mode.

Die Mode ist die für eine gewisse Zeit gültige Massengeschmacksrichtung, der sich das Individuum unterwirft. Diese Geschmacksrichtung ist in vielen Fällen vom guten Geschmack ganz unabhängig. Früher war das nicht so schlimm, weil die Moden einander nicht so rasch ablösten wie heute. Je schneller aber die Moden wechseln, desto mehr werden sie sich vom Geschmacke emanzipieren. Jede Saison will eine Dame ihren neuen Hut haben, den man um Gottes willen von ihrem früheren schon von weitem unterscheiden soll. Jede Saison aber wird diese Dame doch ihren Geschmack nicht wechseln. Also überläßt sie dem Fabrikanten das lästige Geschäft, neue Formen zu ersinnen, und diese werden dann gekauft, nicht weil sie besonders schön, sondern weil sie modern sind. Die Beziehungen zwischen Geschmack und Mode haben sich allmählich geradezu umgekehrt: früher ward, in der Kleidung wenigstens, das zur Mode, was allgemein gefiel; heute gefällt das allgemein, was Mode ist. So wird die Herrschaft der Mode, woher sie ihre Kräfte und ihr Leben auch nehmen mag, bedingungslos anerkannt, von denen wenigstens, denen die Kleidung nur ein Schönheitsmittel ist.

Es gibt aber auch Leute, die in der Herstellung ihrer Kleidung von ähnlichen Gesichtspunkten ausgehen, wie bei der Einrichtung ihrer modernen Wohnstätten. Und dazu sollten vor allem die gehören, denen ihre Mittel nicht gestatten, die Notwendigkeit durch den Luxus zu ersetzen, sowie diejenigen, deren Leben aus einer Betätigung besteht, in der sie nicht durch die Kleidung behindert werden dürfen, also Angehörige all der Berufe,

Digitized by Google

die nicht bloß geistig sich betätigen. Bei ihnen sollte die Kleidung so bequem sitzen, jeweils nach dem verschiedenen Berufe verschieden und sie bei seiner Ausübung unterstützend und schützend, so daß sie geradezu einen Teil ihres Körpers ausmachte. Denn auch der Körper, sowie die Bewegungen des Körpers werden von jedem Berufe nach einer ganz bestimmten Richtung hin verändert, und es ist für einen aufmerksamen Beobachter nicht schwer, aus der Körpergestaltung verschiedener Individuen auf ihren Beruf zu schließen. In der Natur, bei den Tieren, ist das Verhältnis von Betätigung und natürlich von äußeren Einflüßen, die mit dieser Betätigung eng zusammenhängen, zu den Körperformen das denkbar engste. In unseren Breiten aber bildet die durch die klimatischen Verhältnisse notwendige Kleidung einen Teil des Körpers, oder sie sollte ihn wenigstens bilden, wenn nicht der Zufall Schneider und Modekünstler sein soll. Solange der Mensch bei der Herstellung seiner Kleidung sich vom gesunden Menschenverstand leiten läßt, ergibt sich auch eine Kleidung, die wirklich einen Teil seines Körpers bildet. Gang, Haltung, Ausbildung des Körpers werden von der Beschäftigung geformt. Ist nun die Kleidung ebenfalls der individuellen Beschäftigung angepaßt, so müssen Kleidung und Körper ein harmonisches Ganzes bilden, und von dem betreffenden Menschen hat man das Gefühl, daß er sich natürlich bewegt.

Es ließe sich ein Buch schreiben über die Zweckmäßigkeit, über die Ausdrucksstärke und somit über die Schönheit der Berufskleidung, soweit sie sich bis auf unsere Tage erhalten hat. Die Natur selbst hätte auch keine besseren Formen dafür entwickeln können, als die Erfahrung und die Notwendigkeit. Man sollte nun glauben, daß die Angehörigen der betreffenden Berufe diese Schönheit einsehen und auch des Sonntags mit Stolz ihr Standeskleid

Digitized by Google

tragen würden. Wenn es auch in dem durch den Beruf erzeugten Stile gehalten wäre, so würde doch die Verschiedenheit der Farbe und unwesentlicher Kleinigkeiten eine solche Mannigfaltigkeit erlauben, daß keineswegs eine Uniform daraus entstünde. Seltsamerweise aber liebt es der Handwerker fast ohne Ausnahme, als Sonntagskleidung nicht neue Berufskleider, deren Neuanschaffung doch von Zeit zu Zeit nötig wird, zu tragen, sondern außerhalb seiner Beschäftigung seinen Beruf nicht zur Schau zu tragen, trotzdem sich dieser aus jeder Bewegung des Mannes verrät. Seltsamerweise hat er so wenig Standesbewußtsein oder Intelligenz, daß er es vorzieht, sich möglichst höher stehenden sozialen Klassen ähnlich zu kleiden und dann natürlich auch der Mode seine Reverenz zu erweisen.

Unsere Gesellschaftstracht ist auf die Gesellschaftsmanieren zugeschnitten, wo der gute Ton und der gemessene Anstand jede individuell betonte Eigenheit auf das Mindestmaß beschränken. Ebenso wie laute Reden in der Gesellschaft verpönt sind, gelten auffallende Bewegungen als unfein. Leider aber kann der Arbeitsmann den Gang, das ganze Benehmen, die Bewegungen, die sein Beruf in ihm herangezüchtet hat, nicht zugleich mit seinem Werktagsgewande ablegen. So kann es ja gar nicht anders sein, als daß ihm die Tracht der gemessenen Durchschnittsbewegung, das Modekleid, unbequem ist. Er selbst fühlt es, wie wenig er in diese Kleider hineinpaßt: er weiß nicht recht, was seine schweren Hände mit dem leichten Spazierstöckchen anfangen sollen, er verdreht unbehaglich den Hals in dem beengenden steifen Kragen, er greift jeden Augenblick nach der Kravatte, ob er dieses Sonntagsschmuckstück nicht verloren hat, er setzt gewohnheitsgemäß den neuen Hut, als trüge er die Werktagsmütze, schief auf den Kopf, er leidet in den spitzen Stiefeln

Digitized by Google

Höllenqualen, er beschmutzt sich überall, was auf der feinen Kleidung erst recht schlimm aussieht — kurzum, dem Manne ist nicht wohl; man sieht es ihm auf hundert Schritte an; das ruhige Selbstbewußtsein, das er in seinen gewohnten Kleidern hat, ist dahin; er sucht zwar die nachzumachen, die solche Kleider zu tragen pflegen, aber trotz aller Bestrebungen bringt er es nur zu einer Karikatur, und so bewundert ihn der Vernünftige nicht, sondern lacht ihn im besten Falle aus. Wenn wir doch immer über eine solche Maskerade lachen könnten! Aber es ist nicht das ganze Jahr über Fasching. Und dann wirkt das Sonntagsspaziergängerpublikum mit seiner — was es nun auch sei — Großmannssucht oder Verblendetheit geradezu deprimierend. Der erfreuliche Anblick eines Volkes, das sich von diesen Torheiten noch fernhält, liegt weniger im „Malerischen", den Farben, weniger in der romantischen Freude des Betrachters am Urwüchsigen und von der Zivilisation noch nicht Berührten, als im letzten Grunde darin, daß wir, bewußt oder unbewußt, die Ehrlichkeit im Ausdruck überall als wohltuend für den ästhetischen Sinn, als schön empfinden. Erst wenn ein Volk sich offen und ehrlich als das auch äußerlich bekennt, was es ist, und nicht etwas anderes scheinen will, erst dann wird dieses Volk in der Gesamtheit einen erfreulichen Anblick bieten. Denn dann wird es auch den organischen sozialen Körper mit seinen vielfältigen und sinnreichen Gliedern und Organen zum Ausdruck bringen, den die menschliche Gesellschaft vorstellt. Dann aber, wenn sich der Arbeitsmann selbst respektiert, indem er nicht andere nachmachend dartut, daß er sie für besser hält als sich selbst, — dann wird er selber bei den Höherstehenden auch mehr Respekt finden. Dann aber wird er auch zur Einsicht kommen, daß er Wichtigeres zu tun hat, als der Mode zu folgen, die die gefährlichste

Digitized by Google

Gegnerin einer gesunden Anschauung vom Schönen bildet, sobald der Zufall sie schafft.

Es kann nicht verschwiegen werden, daß ein Grund für diese Maskerade in vielen Fällen in sozialen Mißständen zu suchen ist. Der Arbeiter kann abgelegte „Kavaliersgarderobe" zu billigen Preisen beim Trödler kaufen. So nimmt er lieber die Unbequemlichkeiten, die diese Kleider für die Ausübung seines Berufes mit sich bringen, in den Kauf, als daß er sich neue, teurere Berufskleider anfertigen läßt. Das beweist aber keineswegs die Undurchführbarkeit meiner Forderungen, sondern nur die Unnatur solcher sozialen Verhältnisse. Ihnen ist, zu einem Teile wenigstens, das Verschwinden der Berufstracht zuzuschreiben, das ich persönlich weit mehr beklage als das Verschwinden der Bauerntrachten. Diese waren zu einem großen Teile seit alters her Staatskleider, die man nicht zum Arbeiten verwenden konnte und nie dabei verwandte, und die nicht bloß aus örtlichen Verhältnissen jeder Art entstanden, sondern selber von der Frau Mode zugeschneidert worden sind. Und es läßt sich leicht feststellen, daß von den Bauerntrachten gerade diejenigen am ausdrücklichsten verschwunden sind, die den praktischen Bedürfnissen am wenigsten entsprachen. Ich persönlich kann es keiner Bauernfrau übelnehmen, wenn sie den luftdichten, auswattierten Rock aus Großmutters Zeiten, in den sie eingeschnürt war wie eine Mumie in ihre Binden, erleichtert aufatmend gegen ein gesünderes und bequemeres Kleidungsstück vertauscht. Und es gibt Trachten — nie Berufstrachten! —, die bei aller Schönheit ihrer Farben das Höchste an Unzweckmäßigkeit darstellen, was der menschliche Unsinn erfinden konnte. In solchen Fällen nenne ich Volkstrachtenerhaltungsvereine romantische Schwärmerei und sentimentale Rückständigkeit. Ich persönlich fahre viel lieber in

Digitized by Google

der Eisenbahn oder im Automobil als in der Postkutsche, wenn ich schnell irgendwohin will. Es ist zwar nicht gerade alles nur Praktische schön, aber jedenfalls ist das wirklich Schöne auch praktisch.

35. Die Entwicklung in den Kunstanschauungen.

Erreichung der höchsten Entwicklungsstufe. Unhaltbare Ansichten darüber. Eroberung neuer Gebiete durch die Kunst. Zusammenhänge zwischen Kunst, Weltanschauung und Leben. Vorwärtsentwicklung der Menschheit. Wege der Entwicklung in der Natur — in der Kunst. Das Genie und seine Vorgänger. Endpunkte von Entwicklungsreihen in der Natur — in der Kunst. Unveränderlichkeit der Beziehungen zwischen künstlerischer Anschauung und Welt- oder Naturanschauung. Natur als Quelle der Kunst. Biologische Kurse für Erfinder — für Künstler. Erstes Gebot der Zukunftsreligion. Thoma und Ratzel über die Kunst als Vermittlerin der Welt. Wissenschaft: erschöpfend, Kunst „ungelöster Rest". Entscheidung darüber durch das Gefühl.

Als der Pithecanthropos den ersten Menschen erblickte, überzog gewiß ein ebenso geringschätzig überlegenes Grinsen sein Gesicht, wie das des Kunstausstellungsdandys vor ein paar Dutzend Jahren, als er die neuen impressionistischen Landschaften vor sich sah. Und dabei bedenken die Freunde des Alten, die nur das, was schon erreicht wurde und woran sie sich schon gewöhnt haben, als gut anerkennen und der Ansicht sind, wir, just wir hätten die oberste Entwicklungsmöglichkeit erreicht, nicht, daß sie sich ebenso lächerlich machen wie ein Mensch zu Großvaters Zeiten, der die Eisenbahn nicht benützte, weil ihm die Postkutsche als bewährter erschien. Die Kunst erobert sich fortwährend neue Gebiete, weil das Leben, ihr Stoff, sich fortwährend verändert und um Neues bereichert wird. Nun „sehen wir die Wirklichkeit nicht mit animalischen

Digitized by Google

Augen, sondern mit der ganzen Summe von Kunst, die wir verarbeitet haben". Diese Summe ändert sich. Also sieht wenigstens jedes Zeitalter wieder anders. Somit wechseln die Kunstanschauungen, und auch der Begriff des „Schönen", wie wir ihn für unsere heutige Anschauung entwickelt haben, ist ebenfalls der Entwicklung unterworfen. So ist auch an unserer Feststellung nichts Erstaunliches, wonach die Verbreitung einer naturwissenschaftlichen Gefühlslogik die Zweckmäßigkeit als oberste Forderung für das Kunstgewerbe zur Folge gehabt und so einen ganz neuen Gesichtspunkt in die ästhetische Anschauungsweise hineingebracht habe.

Daß die Kunstanschauungen nichts Stabiles sind, das zu allen Zeiten gleiche Geltung besitzt, geht übrigens schon daraus hervor, daß sie einen Teil unserer Weltanschauung im weitesten Sinne bilden: diese befindet sich ja in ewiger Gärung und in ewigem Flusse. Und dies kann gar nicht anders sein, wenn sich die Menschheit *vorwärtsentwickelt*. Es ist ja richtig, daß der Mensch auf gewissen Gebieten seit zwei Jahrtausenden nicht viel weitergekommen ist. Aber andererseits müssen wir sein ganzes Geistesleben ins Auge fassen, wenn wir über diese Frage entscheiden wollen. Manche Gebiete haben allerdings Blütezeiten erlebt, von denen wir heute weit entfernt sind. Aber in der Natur selbst geht die Entwicklung bekanntlich auch nicht in einer geraden Linie vor sich, sondern sie gabelt sich in Zweige, die irgendwo einen Endpunkt haben und dann nicht mehr weiterwachsen, während an demselben Zweige weiter unten neue Triebe hervorsprießen und sich weiterentwickeln. Die Flora der Steinkohlenzeit hat die höchstentwickelten Farne hervorgebracht und manche Pflanzengattungen mehr, die heute nur noch in kümmerlichen Arten erhalten geblieben sind. Sie fand damals die günstigsten Bedingungen für ihre

Digitized by Google

Entwicklung vor, wie die Plastik zur Griechenzeit. Denn wie eine Pflanze nicht bloß nach einem inneren Bauplan sich bildet und weiterentwickelt, sondern auch nach den äußeren Verhältnissen, dem Boden, der Temperatur, der Nahrung, so wird die Kunst nicht allein vom Genie erzeugt, sondern auch von den äußeren Bedingungen, der Nachfrage, der Aufnahme, der leichten Beschaffung ihres Materials und so fort. Auch das Genie baut auf die frühere Entwicklung auf, und in der Kunst gibt es ebenso wenig große Sprünge als in der Natur. Wohl steht das Genie im Vergleich zu den früheren Entwicklungsstadien in überwältigender Höhe und Größe da, aber auch in der Natur sind etwa Ameisen oder Bienen wahre Giganten an Bedeutung den anderen Insekten, ihren Vorfahren, gegenüber. Ameisen und Bienen sind Enden eines Entwicklungszweiges, und derlei Enden gibt es auch in der Kunst. Man könnte den Vergleich noch weiterführen und sagen: oft in der Natur haben solche Enden Eigenschaften an sich, die sie zu einer Fortentwicklung nicht geeignet machen: der Elefant, ebenfalls ein geistiger Riese, ist im Aussterben begriffen, weil er sich nur langsam vermehrt, der Riesenhirsch ist durch die Schwere seines Geweihs dem Untergange verfallen. Nicht anders steht es in der Kunst: Rodin beispielsweise, ein Phänomen in mancherlei Hinsicht, setzt sich in sehr vielen seiner Werke über die Elementarbedingungen plastischen Arbeitens hinweg. Gewiß, die Kraft seines Genies läßt uns das vergessen. Aber wehe dem Nachahmer oder sogar dem echten Künstler, der sich über ihn hinausentwickeln will und dem nicht Rodins Genialität eignet!

Mag sich auch die Kunst und ihr Bestreben geändert haben, eines hat seit Urbeginn nicht an Stärke eingebüßt: die Beziehungen zwischen der künstlerischen Anschauung und der jeweiligen Welt- oder

Digitized by Google

Naturanschauung. Die Natur war, ist und wird sein der Quell der Kunst, und nur ein reines, ehrliches Verhältnis zur Natur — Natur im weitesten Sinne, wie bisher: Welt und Leben — kann den Künstler zu schöpferischen Taten befähigen. Man hat allen Ernstes für Erfinder ein biologisches Kolleg empfohlen. Aus der näheren Bekanntschaft mit den Einrichtungen der Natur könnten aber auch Künstler im weitesten Sinne, besonders diejenigen, die die Natur und deren Erzeugnisse zu irgendeinem Zwecke verwenden oder die ihre Werke (und sei es nur einen Gartenzaun!) in der Natur aufstellen, reiche Anregung und Anleitung holen. Die Vertiefung in die Natur und die daraus entspringende Naturverehrung hat die edelsten Religionen entstehen lassen. Erst wenn die Vertiefung und Verehrung wieder gegen das unnatürliche goldene Kalb triumphiert haben werden, wird die Menschheit die nötige Reife erlangen, um die Natur nicht mehr durch ihre Werke und ihre Arbeit zu zerstören und zu schädigen. Das wird das erste Gebot der Zukunftsreligion sein, und begründet wird es werden durch die Menschenliebe, denn alles, was der Mensch der Natur Übles antut, das tut er sich selbst an. —

Und noch eins ist in der künstlerischen Anschauung, aller Entwicklung zum Trotz, von Bestand.

„Vornehmlich durch das Auge macht der Geist die Welt zu seinem Besitze", sagt Thoma. Und ein Wissenschaftler, Ratzel, hat es noch deutlicher ausgesprochen: „Die Werke der Künstler und Dichter geben die Natureindrücke unmittelbar, eindringlicher und oft tiefer wieder als die Wissenschaft. Wissenschaft genügt nicht, um die Sprache der Natur zu verstehen. Für viele Menschen sind Poesie und Kunst verständlichere Dolmetscher der Natur als die Wissenschaft." Doch eines vor allem unterscheidet die Kunst von der Wissenschaft: die Wissenschaft

Digitized by Google

dringt bis in die innersten Tiefen der Natur ein, kalt und ohne Rücksichtnahme, die wahre Kunst aber hat eine ehrfürchtige Scheu vor der Natur und reißt ihr nicht die Kleider vom Leibe, so daß sie nackt mit allen Gebrechen des Zufalls vor uns steht. Der Künstler gibt die Natur in all ihrer Rätselhaftigkeit, so wie sie sich seinem Gefühle darstellt. Gewiß: er soll sie nicht mit einem Goldanstrich übertünchen, aber er soll ihr auch den Reiz des Unberührten nicht nehmen. Er soll nicht idealisieren, aber auch nicht nachahmen. Er läßt der Phantasie des Betrachters immer noch so viel Spielraum, daß sie dem Bilde Leben einflößen kann. Der „ungelöste Rest" war in aller guten Kunst und wird stets darin sein. Hier scheiden sich Wissenschaft und Kunst aufs strengste.

Es läßt sich nicht mit Worten sagen, wie weit der Künstler in der Genauigkeit seiner Darstellung gehen darf: es gibt einfache flüchtige Skizzen, die den Zauber des Künstlerischen und den Reiz des Unberührten schon zerstören, während ein Dürer trotz aller Genauigkeit ihn immer noch erhält. Die Entscheidung liegt hier nur beim Gefühle: was kalt anmutet, hat die Grenze überschritten. Damit sind wir aber auf ein Gebiet des Künstlerischen gelangt, wo die schönsten Theorien nichts mehr nützen: hier entscheidet nur mehr das Gefühl, und das Gefühl heischt — Schweigen.

Digitized by Google

Friedrich Naumann

leſen iſt die beſte geiſtige Kapitalanlage! (Fritz Auer.)

Seine neuen unpolitiſchen Werke finden ſelbſt in der gegneriſchen Preſſe einmütiges, uneingeſchränktes Lob.

Form und Farbe

Ein Hausbuch der Kunſt. 219 Seiten, fein kartoniert 3 Mark, in Leinen 4 Mark, Luxusausgabe, in Leder 6 Mark.

Wir müſſen Naumanns Buch als ein wahres Hausbuch deutſcher Kunſt gleich zu Engels Hausbuch gleichen Namens und zu Avenarius' Hausbuch deutſcher Lyrik ſtellen. Denn es iſt aus dem gleichen Geiſte wie dieſe geboren: ohne Rückſicht auf die Tagesrichtungen, aus dem ehrlichen Kunſtſchönen aller Zeiten das echte Schöne der heutigen Kunſt ſuchen und finden zu lernen. Ein feingeſtimmtes Buch der Lehre und des Genuſſes. (Das literariſche Deutſch-Öſterreich.)

Ausſtellungsbriefe

Ein Buch der Arbeit. 213 Seiten, fein kartoniert 3 Mark, in Leinen 4 Mark, Luxusausgabe 6 Mark.

Naumann, dieſer ſcharfe Beobachter und meiſterhafte Schilderer zeigt in dem Buch, wie man ſchauen ſoll, wie Ausſtellungen auf den Betrachter wirken können, wie er dauernde Werte aus einer Ausſtellungswanderung mit fortnehmen kann. Und mit einer wundervollen Klarheit bringt Naumann ſeine Lehren vor: er zeigt den Strom einer neuen Kultur, der durch die Ausſtellungen flutet, und wir fühlen beim Leſen die mächtigen Strömungen unſerer Zeit, die uns ſtolz und reich machen. Das billige Buch verdient viele Leſer. (Reclam's Univerſum.)

Sonnenfahrten

Ein Buch der Freude. :: :: 182 Seiten, fein kartoniert 3 Mark, in Leinen 4 Mark, Luxusausgabe, in Leder 6 Mark.

Wo Naumann von den Schönheiten der Natur ſpricht, verrät er ein ſtarkes, beneidenswertes Einfühlungsvermögen. Die kulturgeſchichtlichen und äſthetiſchen Betrachtungen, mit denen volkswirtſchaftliche Erwägungen verwoben ſind, ſtammen aus der Feder eines Mannes, der viel gedacht, erlebt und geſehen hat. Einzelne Eſſays ſind impreſſioniſtiſche Bilder von feinſtem, ſicherem Geſchmack. Wer halb entſchwundene Reiſeeindrücke vertiefen und ſich für neue Reiſeziele rüſten und begeiſtern will, greife zu dem großzügigen und formvollendet geſchriebenen Buch. (Straßburger Poſt.)

Buchverlag der „Hilfe", Berlin-Schöneberg

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 047160609

Digitized by Google

Digitized by Google